

Die Frauengestalt der deutschen Frühe

von

Gertrud Bäumer

6. bis 10. Tausend

1929

Verlagsbuchhandlung F. A. Herbig G. m. b. H., Berlin W 35

Inhaltsverzeichnis.

Dem Beschauer.

Nicht selten erobert sich erst eine spätere Zeit aus Bedürfnis und Sehnsucht ein Stück Vergangenheit zurück. Durch unsere überladene, verwirrte und verflachte Kultur geht ein Suchen nach dem „Wesentlichen". Wir möchten unter dem dröhnenden und blendenden Tausenderlei, das täglich auf uns eindringt, wieder sichten können, im Flüchtigen und Vergänglichen das Bleibende, im Zufälligen das Notwendige und im Massenhaften das Organische und Lebendige wieder fassen. Wir möchten wieder „Gestalt" sehen, wo nur ein Chaos des Stoffes zu sein scheint.

Unserer Jugend ist dieses Suchen seit zwei Jahrzehnten gradezu Lebenssinn geworden. Sie sucht sich selbst, — sie sucht den deutschen Menschen. Sie will unter die Oberfläche des tobenden Alltags zu „den Müttern" vordringen und die Quellen wahren Lebens bloßlegen. Sie ahnt, daß alles wahrhaft Lebendige einfach sein muß und tastet sich durch das Bunte und Umständliche zum Schlichten und Sinnvollen. Sie möchte keinen unfruchtbaren seelischen Ballast, nichts Gekünsteltes, Unwahres, Angelebtes in sich dulden, sondern nur das in sich leben lassen, was notwendig ist und von innen kommt. Sie fühlt sich gebunden in das geschichtliche Leben ihres Volkes, das im Blutzusammenhang von Generationen und im Geistzusammenhang der Überlieferungen sich fortbewegt, aber doch im Wandel sein Wesen bewahrt.

Darum glaubt diese Jugend, so sehr sie dem letzten Jahrhundert mißtraut, doch an die Vergangenheit. Sie glaubt, daß es im Wandel und Wechsel der Zeiten und Erscheinungen eine Unsterblichkeit gibt, die nicht davon abhängig ist, ob das Gedächtnis von Nachfahren treu ist, sondern eine Unsterblichkeit aus eigener Kraft. So ist Bach unsterblich, oder der Bamberger Dom oder das Liebeslied Walters von der Vogelweide. Wenn die Erscheinungen in dem dunklen Abgrund der Zeiten ertrinken, erlischt an ihnen alles, was der Zeit gehörte. Aber es *bleibt* alles, was wirklich Form, Gestalt, Geist ist. Und dies Bleibende ist zugleich die geheimnisvoll bildende Kraft alles neuen Lebens. Wer sich ihr anvertraut, sie in sich einläßt, den formt sie auch.

Wir suchen nach dem deutschen Menschen und tasten uns heute zurück zu dem Formenschatz der Vergangenheit, aus dem die Zeit tilgte, was nicht wertbeständig war, so daß wir uns nun an ihm selbst prüfen können. Aber wir sind etwas mißtrauisch geworden gegen das *Wort*. Das Wort ist durch Jahrzehnte unser Hauptmittler zum Wesen der Vergangenheit gewesen. Wir erfaßten sie im „Schrifttum". Aber das Wort ist verführbarer und trügerischer als andere Träger von Wesensgehalten. Und es bringt uns nicht in den *vollen* Zusammenhang. Heute vertrauen wir dem Bilde und dem Klange mehr. Musik und bildende Kunst künden uns mehr von dem *Wesen* der Dinge als die unendliche leichtbewegliche Flut der Worte. Wir haben insbesondere besser gelernt, Wesenhaftes mit dem *Auge* zu lesen, Gestalt zu verstehen, zu „schauen".

Diese neugeborene Kraft des Erlebens durch das Auge hat die Plastik des Mittelalters wieder entdeckt. Nicht als kunstwissenschaftlichen Besitz, das wäre ziemlich gleichgiltig, sondern als Volksheiligtum, zu dem unsere Jugend hingewendet ist: „Laß mich erwachen nach Deinem Bilde." Über jeder ästhetischen und kunsthistorischen Bedeutung steht die Lebensbedeutung der Tatsache, daß in diesen Steinen der deutsche Mensch vor uns steht in seiner ersten klassischen Formung. Und mehr als alle Fragen der Komposition, des Wandels der Raumvorstellung, des Verhältnisses von Architektur und Plastik und was sonst alles, bewegt das Leben, das in diesen Gestalten von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr Bewußtsein und Ausdruckskraft gewinnt, sich adelt und festigt durch wachsende Geistigkeit, während doch zugleich das „barbarische Prinzip" sich erhält, das nach dem richtigen Wort Schellings die Grundlage aller Größe und Schönheit ist. Diese Verbindung des „barbarischen Prinzips", der natürlichen und dunklen Kraft eines jungen Volkes, mit der formenden Kraft des Christentums — das ist es, was die Plastik des Mittelalters ausdrückt — das ist es, was den deutschen Menschen auf seinem ersten Höhepunkt prägt.

Die deutsche Seele hat den Dualismus des Christentums am ernstesten und tiefsten erfaßt. Der romanische Stil, dessen Formgesetze nicht organisch aus den Körpern herauswachsen, sondern eine Gliederung der Masse von außen her fordern, gibt zugleich diesem Dualismus Ausdruck. Die menschlichen Leiber sind ohne Rücksicht auf ihre organische Form den Anforderungen jener Raumgliederung von außen her unterworfen. Sie werden Mittel zu Erzielung einer außerhalb ihrer selbst liegenden heiligen Wirkung. Dem deutschen Wesen entsprach diese Unterwerfung des Leibes unter einen anderen und höheren Rhythmus, zum Ausdruck höherer Dinge und zur Erfüllung heiliger Zwecke. Und es hat sich nicht nur der romanische Stil in Deutschland zäher und länger erhalten als in den Mittelmeerländern, sondern der in ihm liegende Drang zur Übersteigerung tritt in der deutschen Kunst am stärksten hervor.

Aus einem Übermaß und einer einseitigen Kraft des Seelischen heraus hat auch die deutsche Gotik den Weg zum Ausgeglichenen und Maßvollen viel schwerer gefunden, als die französische. Goethes Urteil über die Künstler des Mittelalters, daß sie den Weg zur Form nicht fanden, ist zwar einseitig, aber innerhalb seiner Einseitigkeit richtig. Denn sie fanden in der Tat niemals den Weg zur Formung in dem klassischen Sinne, den sie für Goethe hatte. Diese unpersönliche Harmonie von Leib und Seele kennt die deutsche Plastik überhaupt nicht. Die klassische Kunst ist von der Erscheinung der organischen Einheit von Leib und Seele beherrscht, an der sie nicht zweifelt, die ihr sozusagen zusammenfällt mit der Idee des Menschentums überhaupt. Der christlich erzogene deutsche Mensch glaubt an diese Einheit nicht; ihm ist die Idee des Menschentums selbst die unüberbrückbare Kluft zwischen Leib und Seele, Fleisch und Geist — eine Kluft, die nur auf dem Wege persönlichsten Glaubens, auf einem durch Kampf gezeichneten Erlösungsweg überbrückt werden kann. Je gewaltiger der Anprall eines noch unkultivierten, starken nnd leidenschaftlichen Volkstums an die großen Forderungen

des Christentums war, umso pathetischer und mächtiger die innere Auseinandersetzung. So kommt es zu den beiden Zügen, die den deutschen Menschen des Mittelalters bezeichnen, in dem Maße, in dem die Gotik die Kraft gewinnt, Lebendiges überhaupt auszudrücken: die starke Individualisierung der Gestalten, und die Steigerung des seelischen Ausdrucks.

Es ist für die deutsche Kunst charakteristisch, daß in dem Maße, in dem die Figuren sich vom Raum losreißen und ihre plastische Freiheit gewinnen, sie auch Einzelne werden. Die deutsche Kunst kennt nicht die Figurenreihen der französischen Dome, die nur dekorative Ausschmückung und Betonung der Architektur sind. Von dem Augenblick an, in dem sie den von der Fläche gelösten Menschen im freien Raum überhaupt darzustellen vermag, gewinnt er ihr auch Persönlichkeit.

So erreicht deutsche Kunst, wie deutsches Menschentum, die Harmonie von Leib und Seele nicht rasch und mühelos, und niemals so vollständig, daß die Spuren des Kampfes sich verwischen. Immer steht noch als ihre letzte Wahrheit hinter den Gestalten die Tatsache der ewigen Spannung zwischen Fleisch und Geist. Kraft, Tiefe und Menschlichkeit dieser Figuren kommt aus der Gewalt dieser Spannung, Bewältigung des „barbarischen Prinzips" geschieht in schwerem Ringen, das in der stark pathetischen Gebärde erkennbar ist.

Aber auf der Höhe dieser Kunst und dieses Menschentums, wie sie vor allem in den Gestalten des Naumburger Meisters, des größten des gotischen Mittelalters, hervortritt, zeigt sich, daß eben aus dieser Spannung heraus die Harmonie erst großartig und kraftvoll wird. Der Adel dieser Gestalten ist vollkommen anderen Wesens und anderer Herkunft als der der Antike. Er ist nicht Naturgeschenk, sondern seelische Leistung, rassiges Barbarentum, in Zucht genommen durch tiefsten religiösen Ernst — und in dieser Frömmigkeit zugleich alle dunklen Blutkräfte dieses Volkstums.

Einen deutschen Menschen — als lebendige leiblich-seelische Gestalt — von dieser Frische und Kraft, diesem Ernst und Adel hat es seitdem nicht wieder gegeben. Nur in diesem einen Jahrhundert gelang — in Leben und Kunst — der wesensgemäße Ausdruck des Deutschen. Hier sind die vollendeten Bilder unseres deutschen Wesens, ist unsere Klassizität.

*

Es ist der Sinn dieses Bilderbuches, die Frauengestalten dieser hohen Zeit des Mittelalters zusammenzustellen. Nicht aus kunstwissenschaftlicher Absicht und mit kuustwissenschaftlichen Ansprüchen. Die den Bildern beigefügte Deutung soll nur Führer sein bei einer Betrachtung, die dies wesenhaft und insofern zeitlos Deutsche sucht.

Denn noch in ganz anderer Weise als die männliche Jugend sucht die weibliche nach ihrer Form. Und lange schon umkreist ihr Suchen die Gestalt, die in vielfacher Wandlung in den Frauenbildern der mittelalterlichen Plastik erscheint.

Nicht um Nachahmung kann es gehen. Sondern um ein inneres Erschauen des lebendigen Gesetzes dieser Gestalten und die Aufnahme dieses Gesetzes in die eigene Bildung.

Es braucht nicht alles, was lebendig wirkt, erst in Lehre, in Worte und Begriffe gefaßt zu werden. Es kann unausgesprochen, unzerlegt, eben „Bild" bleiben. Wir haben glücklicherweise heute besser gelernt, uns schauend Wesenhaftes zu erobern. So, durch vertieftes Schauen, Formen, die unser Instinkt vergessen hat, in den deutschen Frauen wieder erwachen zu lassen, das ist — ich bekenne es — der geheime Wunsch bei der Entstehung dieses Buches gewesen.



Gerburg. Naumburger Dom, Westchor.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Gerburg. Naumburger Dom, Westchor.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

Gräfin Gerburg.

Gräfin Gerburg ist die reife, sichere, herrschgewohnte und dabei milde Frau. Was in ihrer herrlichen Haltung ausgedrückt ist, erfaßt man am besten, wenn man sie mit der jungen Markgräfin Uta vergleicht. Rasse und Erziehung geben dieser jungen zarten Gestalt ihre aufrechte, edle Haltung. Aber sie ist noch gebunden, ihre Straffheit ist wie Selbstschutz — Hilfe der gesellschaftlichen Form bei eigener Erschrockenheit vor dem Leben. Ihre adelige Würde ist noch Schild ihrer trotzig furchtsamen Jugend. Gerburg ist ganz frei. Ihre Haltung wächst zusammen aus dem Fluß kräftig und stolz bewegter Linien. Unter den schwingend fallenden Falten des Gewandes steigt die volle und zugleich fein durchgeformte Bewegung ihrer Kraft aus dem schlanken Bein hinauf in den stolzen, kräftig gewölbten Körper zu den ruhigen frauenhaften Schultern, durch den festen und dabei elastischen Hals zu dem königlichen und zugleich anspruchslosen Bewegungsausdruck des Kopfes. Sie verkörpert die Vorstellung des Mittelalters von der Schönheit weiblicher Gestalt: ze mâzen lanc, enmitten klein (d. h. schlank), sinwel mit swanc (rund mit Bewegung).

Nur beherrschte Kraft kann die lose Fülle, die üppige Schwere des Gewandes und des weiten Mantels zur ruhigen Form bezwingen. Die reichen Falten übersetzen die lebensvolle Ruhe der Haltung in ein schönes Gegenspiel, das den Körper umfließt, ohne seine geschlossene Gestalt zu verwischen und aufzulösen. Die Art, wie der Leib das Gewand trotz seines Formenreichtums bei sich festhält, in den Dienst seiner Formgebung zwingt, gibt der Gerburg den Charakter von zuchtvoller Vornehmheit. Der Mantel dient dem Künstler auf der einen Seite als Rahmen für das Faltenspiel des Gewandes über der ruhig belebten Haltung des Körpers, auf der anderen Seite wird er zum Ausdrucksmittel formvoller Kraft durch die Art, wie die das Buch haltende Hand diese schwere Hülle zusammenfaßt und hebt — und damit die Würde und Geschlossenheit der eigenen Erscheinung vollendet.

Aus dem Schatten des Mantels tritt die schöne Hand. Die Hand einer Edelfrau und eines geistigen Menschen. Sie ist ganz anders als die reizende Frauenhand der Uta. Sie gleicht mehr den festen, aber rassig geformten, vornehmen Händen der Männer, die mit ihr im Naumburger Dom stehen — Händen, die in ganz ähnlicher Haltung über dem Schildrand liegen. Die Hand der Uta ist eine zärtliche Huldigung des Künstlers an die Schönheit. Die Hand der Gerburg soll nicht mehr reizen und entzücken; sie spricht mit ihren feinen Knöcheln und langen Fingern Adel der Rasse und mit ihrer durchgebildeten, geschliffenen Form Adel eines durch „Maße" gefügten Lebens aus wie ihre ganze Gestalt.

„Aller werdekeit ein füegerinne,
daz sit ir zewâre, frowe Mâze."[1])

Dabei hat Gerburg etwas Wetterfestes. Sie kennt Regen und Schnee, Sonne und Sturm, Wald und Heide. Sie hat sicher den Falken auf der schönen Hand getragen und die Zügel gehalten.

[1]) Übertragung der hier und später eingefügten mittelhochdeutschen Strophen siehe Seite 39.

Das Buch ist Attribut der Frauen, wie Schwert und Schild Attribut der Männer. Das Mittelalter war nicht so spießbürgerlich, vornehme Frauen mit den Sinnbildern ihrer weiblichen Arbeit abzubilden, etwa der Spindel oder der Schere; die Verehrung, die sie erfuhren, galt ihnen als geistigen Menschen. Und nicht der Psalter in ihrer Hand allein zeichnet Gräfin Gerburg mit diesem geistigen Adel.

Ihr Kopf ist, wie alle Frauenbilder des 13. Jahrhunderts — mit Ausnahme vielleicht der Bamberger Elisabeth —, nicht „vergeistigt" in dem Sinne einer das Leibliche verzehrenden Gegenmacht. Sie gehört zu einem kräftigen Geschlecht, dessen gesundes Leben und ungebrochene Jugendlichkeit sich in kräftigen Formen ausspricht. Ihr Kopf ist weder überfeinert, noch etwa so durchgeformt wie eine Antike. Sie hat — mit aller rassigen Vornehmheit — etwas Urwüchsiges, fast Derbes im Schnitt ihrer Züge. Die starken, hohen Backenknochen, das energische Kinn, vor allem der volle, großgeschnittene Mund, die breite Stirn — das alles gibt dem Kopf einen mehr großen als feinen, mehr einen heroischen als zarten Charakter. Der Adel des Kopfes liegt in den schönen Verhältnissen, den klaren ruhigen Formen des von dem Gebende fest und fast streng umschlossenen Gesichtes. Die schön gewölbten schmalen Augenbrauen — nach der Mitte zu leicht gehoben, weit auseinander stehend über dem dennoch schmalen Nasenrücken, — die fein geschwungenen Nasenflügel betonen den aristokratischen Charakter des Gesichtes, während wiederum die schweren Lider (wie bei der Bamberger Maria) ihm etwas Volkhaftes, Naturwüchsiges geben. Das Wesentlichste ist aber die Haltung des Kopfes. Gerburg ist die einzige der Gestalten des Naumburger Westchors, deren Gesicht dem Lettner mit seinem Kreuzesbild zugewandt ist. Ihre Haltung drückt also — im Gegensatz zu den anderen — eine Verbindung mit dem Heiligtum aus. In der ganz leichten Neigung des Kopfes, die den Stolz ihrer aufrechten Haltung nicht aufhebt, sondern eher betont, liegt eine gelassene Ehrfurcht, eine einfache Bereitschaft und ruhige Vertrautheit mit dem Heiligen. Diese Haltung, in deren Demut das Bewußtsein eigenen Adels nicht ausgelöscht ist, wird noch betont durch die neben dem Knie leicht nach innen zu fließenden Falten des Gewandes, durch welche die Neigung des Kopfes im Körper fortgesetzt erscheint. Wie die Augen in dem stillen und würdevollen Gesicht groß und gerade auf das Heiligtum gerichtet sind, so spricht die ganze Haltung aus, daß göttliches Leben sich mit dem menschlichen Adel und der rassigen Kraft dieser Frau zu harmonischer Einheit verschmolzen hat. Hier ist Religion — noch Inbegriff aller Geistigkeit überhaupt — die sinngebende Form eines stolz und ungebrochen gebliebenen Lebens. Von Krämpfen des Sündenbewußtseins, von der leidenschaftlichen Weltentsagung der heiligen Elisabeth ist hier kein Zug. Gräfin Gerburg hätte ihren Beichtvater nicht angefleht, vor den Türen betteln zu dürfen. Sie ist keine Heilige. Sie steht noch im Heiligtum als ruhige und sichere Trägerin ihrer menschlichen Würde, stolz und frei, wie wenn sie an der Schwelle ihrer Burg den König erwartete.



Hermann und Regelindis. Naumburger Dom, Westchor.

(Aus Hege-Binder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Regelindis, Naumburger Dom, Westchor.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

Regelindis.

Regelindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. Ihre Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene. Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes. Sie trägt ein eng anschließendes Gewand und darüber den Mantel, der die Erde nicht berühren durfte und von der Dame an der „Tassel" gehalten wurde, damit er nicht von den Schultern glitt. Bei Isolde bestand die Tassel aus einer weißen Perlenschnur.

„Da hete diu schone in geslagen
ir dumen von ir linker hant,
die rehten hete sie gewant
hin nider baz, ir wizzet wol
da man den mantel sliezen sol,
unde sloz in hovischliche in ein
mit ir vingere zwein."

Die Kunst war dabei, den Mantel nun so fallen zu machen, daß die Innen- und die Außenseite abwechselnd in schönen Farbengegensätzen zu sehen waren. Auf diese Kunst versteht sich Regelindis vollkommen. Sie ist die untadelige Modedame des höfischen Kreises. Dies und nichts weiter besagt der zierlich korrekte, aber etwas phantasielose Faltenwurf. Und auch seelisch wird sie nichts ausdrücken sollen, als die fröhliche Holdseligkeit der ritterlichen Dame, die den Mann wie „seines Herzens blühender Ostertag" bezauberte. Strophen aus des Minnesangs Frühling tanzen um sie herum wie Schmetterlinge und Bienen, wie sie da in ihrer sieghaften Fröhlichkeit — ganz ohne Gefährten, denn ihr eleganter Gemahl sieht traurig und langweilig aus — noch nach einem Jahrtausend Lächeln in die Gesichter zaubert, die sie in ihrer finsteren und leidenschaftlichen Gesellschaft entdecken.

Würde nicht Walter von der Vogelweide sie beschwören:

„rôter munt, wie dû dich swachest
lâ dîn lachen sîn,
schâm dich, dâz dû mich anlachest
nâch dem schâden mîn!"

Würde nicht Heinrich von Mohrungen ihr huldigen:

„mich enzundit ir vil liehter ougin schîn
samme daz vûr den durrin zundir tût."

Würde nicht der Tannhäuser in den Sängerkrieg gehen um

„den prîs
daz ich waere ir dulz amis
mit dienste dîsen meien?"

Ja, das sind alles keine Litaneien nud Sequenzen, die um ihre frische Schönheit herum erklingen.

Ist sie schön? An ihr ist auf andere Weise wie an ihren ernsten oder düsteren Verwandten der Meißel des d e u t s c h e n Künstlers im Vergleich zu der Reimser Schule erkennbar. Alle diese deutschen Menschen sind kräftiger, erdiger. Ihr Schmerz ist heißer und leidenschaftlicher, ihre Freude ist frischer und lauter, ihr Wesen ist rauher und im Grunde wilder. So sind die Formen, in denen sie sich selbst bändigten, schwerer und zäher.

Das Lachen der Regelindis ist gerade an der Grenze der Derbheit. Aber es ist — in aller bezwingenden Natürlichkeit — nicht grob. Ihr Gesicht bleibt ein adeliges Gesicht. Das liegt nicht an der Stirn, die eben so wie die Backen noch breiter ist als bei den anderen Naumburger Gestalten und außerdem in der Mitte flacher als bei der vornehmeren Gerburg und der geistigeren Gepa. Es liegt an der feinen Zeichnung der Brauen, die — ganz dem mittelalterlichen Schönheitsideal entsprechend — schmal und scharf gezogen sind, an der edlen Linie der zwar breiten, aber feingeflügelten Nase, an dem launig-reizvollen Schnitt der Augen, von denen das eine ein wenig schräger und tiefer steht. Mit diesen Feinheiten erträgt das kleine Gesicht die Verdickung der unteren Augenlider durch die im Lachen heraufgeschobenen Backen (es bleiben doch „wengelin") und die Verkürzung der Oberlippe. Und dies Lachen selbst ist schalkhaft und überlegen und dadurch keusch. Es ist nichts von Locken und Anbieten darin. Eher fragt dieser übermütige Mund selbstbewußt: „Ja trutz! wer wagt mich zu küssen?"

Es gibt in der mittelalterlichen Liebessprache dieser Zeit überhaupt keine schwülen „sexuellen" Worte. Das Gefühl ist so frisch und rein wie sein Ausdruck. Und diese zärtlich-beglückten frischen Bilder ruft das holdselige Gesicht der Regelindis herbei: meines Herzens Sommerwonne, mein lustiges Maienspiel, mein fröhlicher Sonnentag.

Regelindis ist wohl auch an Gestalt und Antlitz als Inbegriff höfiischer Frauenschönheit gebildet. Gewiß ist ihr Haar golden gedacht und ihre Stirn weiß, ihr Mund wie eine tauige Rose, die Augen wie saphirne Sterne, und ihr Kinn ist rund und hat richtig das Grübchen, das viele Minnelieder besingen. Ihre Schultern senken sich schmal und wohlgebildet hinab, und ihre Arme, Handgelenke und Hände sind — ohne den besonderen Ausdruck der viel aristokratischeren Uta — schlank und schmal, so schmal wie die kleinen Füße, deren Spitzen ein wenig aus den Falten des Untergewandes hervorsehen.

So blüht sie, in weltlicher Lieblichkeit und doch nicht weihelos, am heiligen Ort, und mag noch vielen Geschlechtern deutscher Knaben das Herz unruhig machen mit der ewigen Frage der Nibelungen:

„waz waere mannes wünne, des fröute sich sîn lip
ez entaeten schoene meide und hêrlichiu wip?"



Markgraf Ekkehard und seine Gemahlin Uta. Naumburger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Uta. Naumburger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

Markgräfin Uta.

Man hat von den Gestalten des Naumburger Doms gesagt, daß ihr Künstler bewußt in ihnen das christliche Drama von Schuld und Erlösung habe ausdrücken wollen. Diese Vermutung, daß dieser ganze Kreis als bewegt von der unritterlichen Mordtat eines unter ihnen gedacht sei, ist wohl aufgegeben. Sie entstand aus dem Eindruck, daß diese Gestalten von einem ganz unmittelbaren und momentanen, nicht nur von dem abstrakten Leben eines „Standbildes" erfüllt sein mußten — so viel ist der Ausdruck ihrer seelischen Bewegtheit stärker und gewissermaßen dramatischer als irgend etwas Ähnliches aus der ganzen Zeit. Dem Naumburger Künstler ist es gelungen, in diesen Bildern die mächtig emporquellende Fülle der mittelalterlichen Seele zu fassen — eine Fülle aus zwei Quellen: dem Christentum und der genialen Lebendigkeit eines jungen Volkes. In den Spannungen, die sich durch die vergeistigende Macht der neuen Religion über diesen mächtigen Naturstoff ballen und entladen, ist die merkwürdige Kraft dieser Gestalten beschlossen.

Markgraf Ekkehard ist Mörder und Kirchenstifter. Er ließ seinen Schwager ermorden und stiftete den Naumburger Dom. Sie „sündigten kräftig", nach dem Wort Luthers, er wie der Graf Timo von Kistritz neben ihm, der seinen Gegner hinterlistig im Turnier tötete, aus Rache für eine Ohrfeige. Und dann halfen sie Kirchen erbauen und stehen nun, ein adeliges Geschlecht, aber wahrhaftig der Gnade bedürftig, um die heilige Stätte versammelt, an der Leib und Blut Christi zur Vergebung der Sünden ausgeteilt wird. Und neben dem Herrn Gemahl und Mörder ihres Bruders, der mit der starken, aber nicht groben Hand den Knauf des breiten Schwertes umspannt, steht U t a und hebt auf der ihm zugewandten Seite den Mantel zum Gesicht herauf — eine Schranke andeutend weniger der Furcht als der Abwehr und des Grauens, zart und doch eigentlich furchtlos, sehr reserviert und stolz.

Der schwere Mantel, der die leichte junge Gestalt einhüllt, läßt nichts frei als das Gesicht und eine Hand, die die von der Schulter herunterfallenden Stoffmassen festhält. Der andere Arm, dessen Bewegung durch den Fall des ihn bedeckenden Mantels angedeutet ist, zieht den Mantel unter dem überfallenden Kragen an den Hals hinauf — eine Bewegung von der gleichen undefinierbaren ganz unmittelbar fühlbaren Vornehmheit wie die, mit der der Bamberger Reiter die Tassel des Mantels oder der Kaiser Otto von Magdeburg den Zügel des Pferdes hält. Das Gebende, von der Krone über der breiten Stirn festgedrückt, liegt dicht über den hochgeführten, bestimmt gezeichneten sehr schmalen Augenbrauen, läßt an den Schläfen nur wenig von dem lockigen Haar sehen und betont die nach unten sehr schmal werdende Form des Gesichts. Ein unbeschreiblich aristokratisches Gesicht, stolz und lieblich, herbe und mädchenhaft über den zarten Schultern, deren Form die Schwere des Mantels strafft. Die feine Hand, bewußt in Gegensatz gebracht zu den groß gefalteten Stoffmassen, die sie hält, bekommt eben dadurch

zugleich den Ausdruck rassiger Kraft. Es ist wohl die vollkommenste Frauenhand des Mittelalters in ihrer Verbindung von frauenhaftem Reiz, rassiger Bildung, vornehmer Erzogenheit.

Ihre ganze Schönheit vollkommen anderen Wesens als das Jahrhundert-ferne Vorbild auch der deutschen Plastik: die Griechen.

Man muß einmal ein antikes Frauenbild neben diese Uta stellen — etwa die knidische Aphrodite — um zu fühlen, wie aus Rasse und Geist Form gerinnt. Die nordische Frau, die an dem Pfeiler zwischen den Spitzbogen steht, ist nicht mehr ein Stück Natur. Der Mantel, den sie an den Hals heraufzieht, gehört zu ihr. Es liegt Abwehr, Selbstbehauptung, Persönlichkeitsbewußtsein in der Art, wie sie sich verhüllt, abschließt. Etwas vollkommen anderes als die harmlose, naturhafte Hingegebenheit und Offenheit der Aphrodite, deren weicher Mund gedankenlos und unpersönlich blüht wie ihre sanften Schultern und schwellenden Brüste. Und wie ausdruckslos sind ihre schönen Hände: schöne Gliedmaßen, aber nicht Instrumente der Seele.

Markgräfin Uta ist Tochter eines jungen Volkes. Barbarentum ist noch in ihr — in den merkwürdig gedrückten Nasenflügeln und den breiten Backenknochen liegt es, die das sehr schmale Kinn erst wieder adelt. Adliges Barbarentum, durch die Zucht des Christentums geformt — das ist sie.

Vergleicht man sie mit der unversuchten Harmonie der antiken Frauen, so begreift man, daß sie einem anderen Aeon der Menschheitsgeschichte angehört. Hinter ihr liegt der große Riß, der die Menschen Gott und den Teufel sehen ließ. Und vor allem: der sie sich selbst erfassen ließ, als Wanderer zu Gott. Da gibt es keine Harmonie mehr im alten Sinn, keine unbewußte Vollendung; alles ist tiefe Spannung; das Geistige wird Leidenschaft, Sehnsucht, Glaube, ein Element der Unruhe, ein Stachel gegen das Fleisch.

In den Gesichtern prägt sich der Dualismus, der Kampf mit sich, die Arbeit an sich selbst aus — sie sind „persönlich“ geworden.

Auch die junge Uta trägt die Züge derer, die sich unter einem Gebot fühlen, etwas Strenges, Erzogenes, in all ihrer mädchenhaften Lieblichkeit. Feingezogene Augenbrauen. Eine schmale, beherrschte Oberlippe über der vollen, sinnlich kräftigen Unterlippe, ein festes, sehr durchgebildetes, schmales Kinn.

All dies ist nun zugleich nordisch — aus der Lebensgemeinschaft mit dem deutschen Wald, mit langem, hartem Winter voll Einsamkeit und Grauen im Finstern, voll Warten und Sehnsucht, Frühlingsstürmen über tauendem Schnee, hart und herb, aber mit innerster Lindheit getränkt. Ein Gesicht, in das Schnee und Wind geschnitten hat und das dadurch fester geworden ist in seinen Zügen. Frau Uta weiß mit dem schweren Mantel umzugehen, dessen Kragen bis zu den Schläfen heraufgeschlagen werden kann. Man denkt sie sich neben der schweren Gestalt ihres Gemahls verhüllt durch den verschneiten Wald reiten, dann sieht man wohl nichts von ihr als ein bißchen helles Haar unter dem Kopftuch und ihre scharfen und doch sanften Augen.

In keinem der Paare, die im Naumburger Chor stehen, hat der Künstler eine so

starke seelische Beziehung von Mann und Frau geschaffen wie zwischen Ekkehard und Uta. Sie steht fremd neben ihm, seiner männlichen Wildheit und herrschsüchtigen Kraft deutlich abgewandt, dennoch ihrer Gebundenheit bewußt und ihrem Schicksal stolz und fast hochmütig ergeben.

Wie sie, sein Bild mit dem vorgeschobenen Mantel verhüllend, an ihm vorbei in die Ferne schaut, wird sie das Bild des einsamen jungen Weibes des frühmittelalterlichen Liedes:

Ez stuont ein frowe alleine
unt warte uber heide
unt warte ire liebe,
sô gesach sie valken vliegen.
„Sô wol dir, valke, daz du bist!
Du flugest, swar dir lieb ist — — —

Der Ritter und sein Gemahl.

Von dem Minnesänger Graf Otto von Botenlauben und seiner Gemahlin ist ein Grabdenkmal im bayerischen Kloster Frauenroth, nahe der Ruine seiner Burg in Franken, erhalten — das einzige seiner Art, das einen lebensvollen Eindruck ritterlicher Eleganz gibt.

Die beiden Gestalten unterscheiden sich von den Naumburger Stifterfiguren etwa wie das höfische Epos vom Nibelungenliede. Sie heißt Beatrix von Courtenay und war die Tochter des Seneschalls von Jerusalem — aus königlichem Blut, weshalb sie die Krone trägt. Er selbst war Kreuzfahrer und Jahrzehnte in Syrien. In seinen wenigen Liedern sind alle Motive des Rittertums: die Kreuzfahrt, die ihn vom Herzen einer geliebten Frau in der Heimat reißt:

„Wäre Christi Lohn nicht also süße,
So verließe ich nicht die liebe Frauen mein"

das „künstereiche Spiel" der Minne, die sich süßen Kummer erwählt, gleich der Nachtigall, die sich zu Tode singt. Eines der schönsten Tagelieder singt er von der Nacht, die sanft, und dem Tag, der weh tut. In der fränkischen Heimat stiftete Beatrix das Kloster Frauenroth, das sie beide zu letzter Heimkehr aufnahm. So bedecken diese beiden Grabsteine die feurige Schönheit höfischen Liebesspiels, christliche Glaubensglut und ritterliche Waffenlust, Atem europäischer Horizonte und lockender heiliger Fremde im Osten — und dazu deutschen Mai am Rhein und Main und letzte fromme Klosterruhe.

Der Künstler bildete den Grafen Otto als den Ritter ohne Furcht und Tadel, den höfischen Herzensbrecher, der Liebesdienst schenkte und Gunst empfing. Das Kränzlein, das Geschenk der Dame an den kühnen und ehrfürchtigen Sänger, drückte er ihm keck und schief auf die schön geringelten Locken. Noch mit dem Kopf auf dem Kissen ist er ganz heißblütige schneidige Bereitschaft — wie auf Wache — und militärische Eleganz; das Wort „fesch" fällt einem unwillkürlich ein und paßt nicht schlecht. Aber sein Kopf wächst über die Sphäre solcher Worte hinaus. Scharf und edel geschnitten, ein ausgesprochen geistiger Kopf, — und zugleich ist etwas von einem Sportsmann darin — erzählt er von Abhärtung kühnen Feldlebens auf dem Pferderücken in Sonnenglut, Durst und Todesgefahr — um Gott zu verteidigen und seine Huld zu verdienen.

Sie soll in allem sein weibliches Widerspiel sein — süß und weich und rund. Dennoch Gefährtin — denn auf ihrem Mantel ist das Zeichen des Kreuzfahrers. In dreifachen Rahmen: das Kissen, das Kopftuch, das Haar legt der Künstler wie einen schön geschliffenen Edelstein ihr fein gemeißeltes Gesicht. Er schreibt sie mit einer vollkommen anderen Handschrift als ihn, mit lauter schön und wohlig geschwungenen runden Linien. Wenn er sein Kissen ungeduldig verrückt hat, so liegt das ihre züchtig und behaglich gerade hinter ihrem Kopf, als ob sie wisse, daß es der überlegte Hintergrund zu ihrem schönen Bilde sein soll. Ungemein geschmack-



Otto von Botenlauben-Henneberg und seine Gattin Beatrix von Courtenay.
(Phot. Bayrisches Landesamt für Denkmalspflege, München.)

voll — ganz „expressionistisch" empfunden — ist die lose zarte Behandlung des Haars. Die ganz dicht über mandelförmige Augen hingeführten kaum sichtbar feinen Brauen lassen die Stirn sehr nackt und glatt erscheinen. Nicht nur durch diesen Zug erinnert das Bild der Beatrix von Courtenay an florentinische Frauenbilder der Renaissance. Auch der Mund hat das Wissende, Liebeserfahrene dieser Bilder. In den Mundwinkeln spielt die ars amandi der höfischen Gesellschaft, er verstand, der Liebe Lohn zu gewähren und zu versagen. Sie ist ganz und gar die liebeskluge große Dame, das hochgeboren witzlich wip des Ulrich von Lichtenstein.

Ihr Gewand ist in der gleichen Absicht, sie zum sanften Widerspiel des unruhigen Gemahls zu machen, in vollen, langen, weichen Wellen um sie gelegt. Reich und majestätisch, in sanfter Bewegung ihrem Leibe folgend, während der Waffenrock des Mannes mit stark betonter Zackigkeit einen streitbaren und widerspenstigen Stil zur Schau trägt.

Das exotische kleine Äffchen, das ihr in der Schleppe hängt, gibt ihr den internationalen Zug, der ihre Vornehmheit und Bedeutung erhöht.

Wären ihre Hände erhalten, so würde der Ausdruck frommen Friedens neben ihrer Weltlichkeit stärker hervortreten. Gleichwohl ist er vorhanden: in dem Ruhen ihres Leibes und ihres Hauptes und in dem stillen und ernsten Blick ihrer Augen über dem lächelnden Munde, den seine weltlichen Erinnerungen umspielen. Schließlich nicht zum wenigsten in der schönen und strengen Würde ihrer ganzen Erscheinung im gegebenen Rahmen des Grabsteins.

Es sieht wohl so aus, als habe Otto von Botenlauben aus dem Kreuzzug heimgebracht, was er in seinem Kreuzfahrerlied ersehnte: Gottes Huld für sich selbst und die Geliebte.

Kaiserin Kunigunde.

Die Kaiserin Kunigunde an der Adamspforte des Bamberger Doms ist darum „klassisch", weil sie ihre kaiserliche Würde unbetont und doch ganz unmittelbar eindrucksvoll ausspricht. So eins mit ihr ist die Würde, daß es schwer ist, dem Geheimnis ihres Ausdrucks nahe zu kommen. Wiederum wird er nicht in der „Vergeistigung" gesucht, auch nicht in irgend einer besonderen einzelnen Geberde der Hoheit. Diese Hoheit liegt vielmehr irgendwie in ihrer ganzen Gestalt und Haltung ausgeprägt, ihrem Gesicht, d. h. weniger seinem Ausdruck als seinem Schnitt.

Sie ist eine kräftige Gestalt mit einem kräftig geschnittenen Kopf.

Neben dem wirklich vergeistigten Antlitz ihres Nachbarn, des heiligen Stephanus, und dessen sehr subtilem Ausdruck von Seligkeit aus ekstatisch überwundenem Schmerz tritt die große Einfachheit ihres Gesichtes doppelt hervor. Mit Ekstasen hat sie nichts zu tun. Seine Demut wie seine schmerzgetränkte Seligkeit ist ihr fremd. Sie ist schöne, blühende, gesunde Natur. Sie ist Königin, gewohnt, daß das Leben ihr unterworfen ist und nicht sie dem Leben. Als Königin gehört sie dieser Welt an, die ihr zu ordnen und zu gestalten anvertraut ist und in der sie wurzelt. Sie trägt das Kirchenmodell auf der Hand, aber ihr Wesen und Ausdruck ist nicht Weltentsagung. Der Zweifel an dem Wert der Macht und der Tat hat sie noch nicht gestreift. Sie ist — trotz des Kirchenmodells — nicht d i e Kaiserin Kunigunde, von der der Bamberger Kleriker Wunder erzählt, um sie zur Heiligsprechung zu empfehlen, sondern die andere, von der Wipo berichtet, daß sie nach dem Tode des Kaisers „nach bestem Wissen den Staat leitete und ihren Sinn mit ernster Sorge auf die Wiederherstellung des Kaiserreiches richtete." Sie e r s c h e i n t hier auch durchaus als K a i s e r i n , nicht nur als Gemahlin des Kaisers.

Dabei hat sie etwas von der Unbefangenheit und Jugendlichkeit des Reiters. Sie hat wie er — wenn sie ihm auch in künstlerischer Vollendung weit nachsteht — etwas Nibelungisches.

Zwischen der Demut des Stephanus und der konventionellen Steifheit des Kaiser Heinrich fällt die schöne Freiheit ihrer Haltung in die Augen. Es ist etwas wie Wind in der Bewegung der großen Bahnen ihres Kleides, und eben dies gibt den Eindruck, als wenn sie kühn und froh auf ihrer Höhe stände, aller Welt sichtbar und aller Welt furchtlos und warmherzig zugewendet, Kraft und Güte ausstrahlend — und eine ruhige Klugheit.

Aber zugleich durchaus gemessen und formbewußt. Wie das weite lose Kleid dennoch der Haltung botmäßig bleibt und seine weitgeschwungenen Bahnen, ohne die Gestalt plump werden zu lassen, zu den Füßen zurückkehren, darin drückt sich wiederum der besondere Formsinn höfischer Bildung aus. Dieses in voller und doch gebändigter Bewegung niederflutende Gewand hat seine Parallele in den Wellen des Haars, die, voll und lose und doch geordnet und gehalten, die schöne und stolze Bewegung des Kopfes, feiner noch als ein Gewand es zu tun vermöchte,



Heiliger Stephan, Kaiserin Kunigunde,
Kaiser Heinrich II. Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Stephan und Kunigunde. Bamberger Dom.

(Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Berlin.)

aufnehmen und umspielen, und wir werden, wie beim Reiter, daran erinnert, daß das lange Haar Symbol der Freiheit war. Diese unter der Krone hervorquellenden, von den Schläfen zurückfließenden Wellen des Haars machen den schweren strengen Reifen zum Schmuck. Sie fügen zugleich den sehr bestimmten und festen Linien des starken Halses und des energischen Kinnes einen weichen Zug frauenhaften Reizes hinzu. „Krispel und krûs" mußte das Haar der schönen Frau sein und goldglänzend über weiße Schläfen fallen. Daß sie kein Gebende trägt, gibt der Kunigunde gegen die strengen Naumburger Frauen noch einen freieren, unbekümmerten, selbstbewußteren Zug. Auch in ihrem Haar meint man den Wind ihrer Höhe spielen zu sehen.

Frauenhaft anmutig ist auch der lebendige Mund, dem es dabei in seiner klaren Zeichnung auch nicht an Entschiedenheit fehlt. Im übrigen sind die Züge fast derb, immer aber edel. Dieser Adel ist auch bei ihr — wie in vielen anderen mittelalterlichen Köpfen — ausgeprägt in der Größe der Augenhöhlen — der Entfernung von Braue und Stirnrand vom Backenknochen. Je schmaler diese Augenhöhle, umso eher trägt ein mittelalterlicher Kopf einen Ausdruck von Dumpfheit, Gewöhnlichkeit, oder Verschlagenheit. Das Offene, Stolze und zugleich Vertrauende und Harmlose, das eigentlich Edle der deutschen Köpfe liegt in Form und Umrahmung der Augen ausgedrückt.

Nicht ganz Ausdruck dessen, was der Künstler gemeint hat, ist die Bewegung der linken Hand. Sie ist stecken geblieben und etwas hilflos, aber auch in dieser Unfertigkeit fein und kultiviert. Sie verrät die gotische Freude an dem schmalen, mageren Glied, dem feinen Gelenk und der starken organischen Spannung, die der Bewegung ihren pathetischen Ausdruck gibt. Der vornehmen Frau schließt sich der Ärmel dicht um sehr schmale Handgelenke — wir sehen es auch am Grabmal von Mathilde, der Gemahlin Heinrichs des Löwen — und die langen Hände werden kaum breiter als diese schmalen Arme. Auch dies vielleicht einer der sprechendsten Unterschiede von dem antiken Gestaltgefühl. Immer erscheint Schönheit gepaart mit bewußter Selbstzucht, mit einer Rassigkeit, die in seelischer Disziplin besteht und von dem Ringen des Geistes mit dem Stoff des Leibes Zeugnis ablegt.

Gepa.

In dem seelischen Gehalt und Ausdruck der Gepa tritt etwas hervor, das als Untergrund der deutschen Menschen des 13. Jahrhunderts überall vorhanden war, aber in der Jugendlichkeit der Uta und der inneren Ausgeglichenheit der Gerburg nicht zur Geltung kommt: der christliche Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits. Das Gesicht der Gepa ist wie das des ihr so ähnlichen Wilhelm von Camburg von seelischen Kämpfen gezeichnet. Es trägt einen Ausdruck von gequältem Nachdenken. Die Augenbrauen sind über der Nasenwurzel schmerzlich und zugleich angestrengt zusammengezogen, die Stirn über dem dennoch nicht alten Gesicht gefurcht. Von den Nasenwinkeln ziehen sich scharfe Linien in die im übrigen noch jugendlich weichen Wangen. Ihr großer, voller Mund hat etwas Naives und Ratloses, als wenn die Bürde dieses Zwiespalts für ihre Natur zu schwer sei. Sie ist zarter als Gerburg, aber nicht so stolzen Adels. Wie sie bedrückt ist, das hat der Künstler in der Schwere des Mantels zum Ausdruck gebracht, der ihre Schulter mit seinen riesigen Röhrenfalten ein wenig herunter zieht und auf ihren Arm drückt. Federleicht scheint der rassigen Hand der Gerburg das wuchtige Kleidungsstück, das sie mühelos zu einer ungemein eleganten Biegung des Saums zurückschiebt. Die Hand der Gepa arbeitet sich aus den Falten, die sie begraben, heraus. So schön der Gewandaufbau ist in dem Gegenspiel der gerafften Seite zu dem starren Fluß der drei riesigen Falten, — die Haltung der Gestalt erscheint durch diese schwere Fülle belastet und zugeschüttet. Sie bekommt etwas Vermummtes, Nonnenhaftes. Ihr Leib ist vernichtet. Und unter dem Kopftuch ist auch die gräfliche Krone, das Abzeichen adeliger Würde, verhüllt.

Aber wenn der Künstler die Gestalt bis zum Untergehen in den Gewandmassen verhüllt hat, so dient das wohl noch einer anderen Absicht. Er wollte ihren persönlichen Ausdruck, alles, was er von ihr zeigte, zusammenfassen in den Händen, die das Buch halten, und dem Antlitz, das von Gottes Macht gezeichnet ist. Gerburg hält das heilige Buch geschlossen in der Hand — wie einen vertrauten Hausrat, ein gewohntes, nicht beunruhigendes Lebensattribut. Gepa hat es aufgeschlagen, sie ist mit seinem Inhalt beschäftigt, von ihm bewegt. Gerburg — trotzdem ihr Auge dem Lettner zugewendet ist — wird durch das Erschütternde, das dort mit übersteigernden Darstellungsmitteln gezeigt wird, nicht zerbrochen. Gepa erscheint davon zerrissen und vernichtet.

Ihr Gesicht trägt einen überwältigten, grüblerischen Ausdruck. Sünde und Tod schauen ihre Augen, die aussehen wie vom Weinen müde. In ihr beginnt die große Angst des Mittelalters um die Seele, die große Erlösungssehnsucht:

„Wer hilft mir, daß ich den begrife,
nach dem min herze sich versent?"

Alle Gestalten des deutschen Mittelalters sind in die seelische Welt des Christentums getaucht, wachsen aus der Tiefe des religiösen Bewußtseins von der Spannung



Gepa. Naumburger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

zwischen Gott und Welt. Alle sind — im Gegensatz zur Antike — geprägt durch diese neuen metaphysischen Hintergründe ihres Lebens, durch das tiefere Wissen um Sünde und Tod. Gleichwohl wuchs im 13. Jahrhundert dem deutschen Menschen aus diesen tieferen Wurzeln eine neue wunderbare Einheit von Leib und Seele. In schönem Gleichgewicht durchdrang das größere und innigere Leben aus den religiösen Quellen ein kraftvolles edles Menschentum. Doch ein solches Gleichgewicht kann niemals im Fluten seelischer Bewegung lange beharren. Unter den Füßen der Menschen, in denen sich einmal Weltliches und Göttliches, Ritterlichkeit und Christentum, Leibliches und Seelisches zu einzigartiger Harmonie verbanden, sammeln sich die Mächte des Zweifels, Schatten der Melancholie, Gluten der weltentsagenden religiösen Leidenschaft. Die deutsche Seele, durch ihren Reichtum selbst zur Selbstquälerei, zum Kampf gegen sich ständig verleitet, kehrt ins Dunkel zurück, wendet sich von Natur und sinnlichem Leben ab, als dem Schauplatz des Bösen und der Versuchung, und durchdringt sich in leidenschaftlicher Hingabe mit dem Anblick des Leidens. Diese Wendung spiegelt das Gesicht der Gepa. Sie ist tiefer als die anderen verbunden mit dem Kruzifixus des Lettner; auf i h r e m Gesicht allein erscheint der Reflex des Leidens der Maria, der sie ähnlich ist, und des Johannes.

Die deutsche Kunst hat sich mehr und heftiger als die anderer Nationen mit dem L e i d e n beschäftigt. Es gibt Zeiten, in denen man von einer krankhaften Leidens-s u ch t sprechen kann. Hier, bei der Gepa, ist erst die Ahnung von kommender neuer Schwere der Lebenslast, von kommenden dunklen Fluten neuer Schmerzen angedeutet. Sie schaut, die letzte der Schöpfungen ihres Meisters, von der heiteren Höhe, auf der der deutsche Mensch seines harmonischen Adels sich zum erstenmal bewußt erfreute, in neue Tiefen, die das Schicksal vor ihm öffnet, weil es ihm auch die Schmerzen, die unendlichen, g a n z schenkt.

Königin Hemma.

Historisch betrachtet ist Königin Hemma die fromme Gemahlin Ludwigs des Deutschen, die Gefährtin seines geistigen Strebens, seiner Pflege und Förderung klösterlicher Frömmigkeit und Gelehrsamkeit. Mehr wird auch der Künstler nicht von ihr gewußt haben, der um 1300 — also über vier Jahrhunderte später — ihr Grabmal für St. Emmeran in Regensburg machte. Er schuf das Bild einer frommen Königin — einer K a i s e r i n, denn er gibt ihr den Reichsapfel in die Hand, den ihr Gemahl und sie in Wahrheit nicht getragen haben. Und selbst wenn sie, wie manche meinen, nicht Hemma, sondern Uta, die Gemahlin Kaiser Arnulfs wäre, so bestünde der Reichsapfel zu Recht, aber für den Künstler änderte sich die Aufgabe nicht.

Als er sein Grabmal schuf, war die deutsche Kaiserherrlichkeit zusammengebrochen. Dies — in seiner großen epochalen Bedeutung — war ihm natürlich nicht bewußt, und es lag ihm gewiß fern, sein Bildnis zum Symbol m a c h e n zu wollen. Aber er f ü h l t e ganz einfach Schatten und Kühle, wo einmal Glanz, Kraft und Wärme gewesen war. Ihn trug nicht mehr, als Volksbewußtsein und Lebenslust, eine mächtige W i r k l i c h k e i t des Kaisertums. Und so schuf er unwillkürlich ein Symbol von schwermütigem Adel. So entstand unter seinem Meißel dieser Kopf, der einer im Schatten erblühten Blume gleicht.

Man braucht nur die kräftige, triumphierende Lebendigkeit atmende Gestalt der Kaiserin Kunigunde von Bamberg — auch sie ja als fromme Kirchen- und Klostergründerin gedacht, neben die Königin Hemma zu stellen, um zu fühlen, wie in der Bambergerin die Kaiseridee in ungebrochener Kraft strahlt, während über dem Bilde des Kaisertums in St. Emmeran die Schatten wachsen.

Der Leib ist unter dem Gewand verschwunden, das aber auch keinen eigenen Sinn, keine Formsprache mehr hat und von diesem Körper nichts zu sagen weiß, als daß er schmal und wesenlos ist.

Den Reichsapfel hat man ihr in die zarte Hand gelegt, die ihn zaghaft und lose, fast unwillig und gezwungen, hält, ihm so fremd wie die andere dem Szepter weil es nun einmal so sein muß, ohne Stolz und Machtbewußtsein. Die Kunigunde hätte ihn anders in ihre festen Hände genommen. Diese zarte Hand, die, eng an den Mantel gedrückt, das Symbol der Majestät eher zu verbergen scheint, als daß sie es zur Schau trüge, ist unendlich beredt. Das kaiserliche Herrscherinsignium ist so wesenlos und nichtig wie der Körper, der es an sich preßt. Die Welt ist wertlos geworden mit ihrem Glanz und Schein.

Das Bildnis der Hemma beginnt eigentlich erst mit dem unteren Rand des um die Schultern geschlagenen Tuches. Alles unterhalb dieses schönen und wirkungsvollen Rahmens für das edle, unter der hohen Krone schwermütig geneigte Haupt scheint absichtlich unbetont und ausdruckslos. Das Bild ist fast vollständiger und abgeschlossener, wenn man den unteren Teil zudeckt.

Die neue pessimistische Leidenschaftlichkeit des 14. Jahrhunderts, die nach



Grabmal der Königin Hemma oder Uta.
Regensburg.
(Aus Lübbecke, Plastik des deutschen Mittelalters, Piper & Co., München.)

ekstatischer Selbstvernichtung und Weltverwerfung drängte, hat dieses Gesicht noch nicht ergriffen. Es hat das schöne Gleichmaß, die vornehme Beherrschung (diu mâze) des 13. Jahrhunderts. Aber es hat nicht mehr seine Kraft und sein dichtes, strahlendes Leben.

In der leisen Neigung des Kopfes liegt etwas von abendlichem Verklingen eines schönen Tages. Die Lider über den Augen sehen aus, als würden sie ein letztes Mal ein wenig gehoben, um dann Abschied nehmend sich zu senken. Dieser Ausdruck ist betont durch den Fall des Kopftuches, das, sanft zurückgenommen, diese schwermütige und verzichtende Biegung des Halses enthüllt.

Das Gesicht ist das schönste Frauengesicht in der mittelalterlichen Plastik. Eine stumme, in sich gekehrte Schönheit, in der kein einzelner Zug sich hervordrängt, sondern die ganz in einem geheimnisvollen „goldenen Schnitt" beruht. Die hohe und — im Gegensatz zu allen andren gekrönten Häuptern — ganz schlichte Krone ist ein weiterer wohllautender Akkord zu dieser verschwiegenen Harmonie. Nicht in Worte, nur in eine Melodie ließe sich der dunkle Wohlklang dieses Gesichtes übersetzen. Es ist der Antike gleich in seiner Harmonie und doch von Grund aus wesensverschieden. Schmaler Schläfe und Wange, bestimmter die Führung der Augenbrauen, geistiger der fein gezeichnete Mund, dessen Ausdruck ein unverkennbares Zeugnis für die bewegtere Seele eines durch das Christentum erfaßten Volkes ist, und der hinreißend sein müßte, wenn er lächelt.

Als der Künstler der Gemahlin des großen Königs, dem das erste deutsche Christusepos von Otfried geschenkt wurde, ein Grabmal bildete, hat er sicher nicht alles in sein Werk hineinlegen wollen, was heute zu uns aus dem Steinbilde spricht. Aber in seinem Herzen wohnte als unbekannter Gast die „göttlich tiefe Trauer" seines mystisch werdenden Zeitalters, Weltverneinung und Zweifel an der Herrlichkeit von Krone und Szepter. Und so sang er seinem todgeweihten Jahrhundert in dieser adeligen Gestalt das letzte Lied:

Was ich tat, was ich litt,
was ich sann, was ich bin,
wie ein Brand, der verraucht,
wie ein Sang, der verklingt.

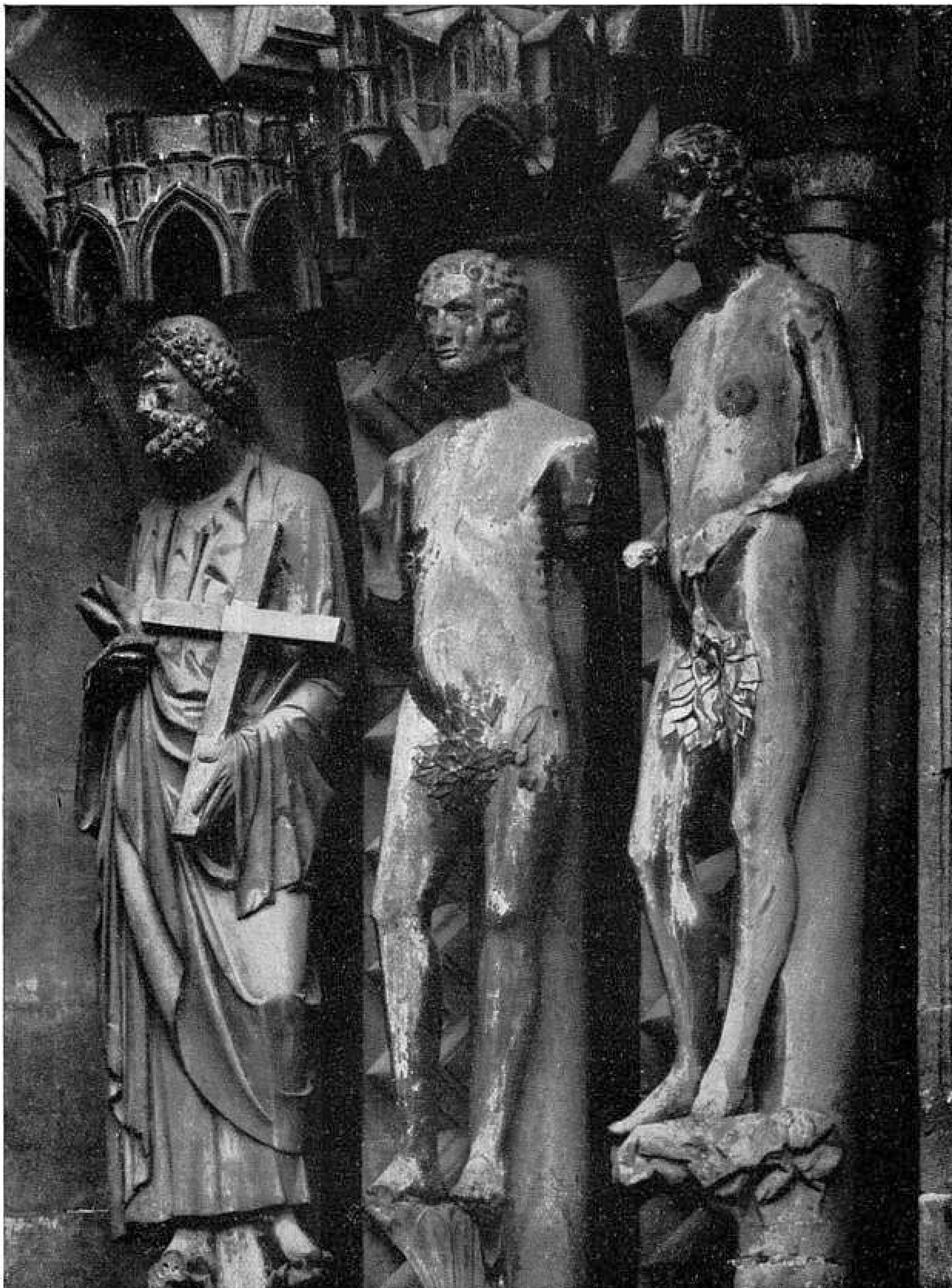
Eva.

An die Adamspforte des Bamberger Doms stellte der Künstler die beiden ersten nackten Menschen, die in der deutschen Plastik gemacht worden sind: Adam und Eva. Ihre Nacktheit war wegen der biblischen Geschichte nicht zu umgehen, sie war ein notwendiges Übel und eine Verlegenheit. Auch für den Künstler eine Verlegenheit, denn er konnte den nackten Körper nicht machen, geschweige denn „beseelen" und zum Reden bringen. Mit dem Gewand fehlte ihm das gewohnte Ausdrucksmittel.

Er schafft, trotzdem er ein durchgebildeter Künstler der Reimser Schule war, hölzerne, unbelebte, ganz hagere Körper, bei denen kaum Mann und Frau zu unterscheiden sind. Diese Fremdheit und Unbeholfenheit dem Körper gegenüber ist sogar auf die Hände übergegangen — sofern noch etwas davon vorhanden ist — die bei gleichzeitigen Gewandbildern schon gelernt haben, zu leben. So bleiben nur die Köpfe, und die sind allerdings sehr ausdrucksvoll und merkwürdig.

Der Stammvater und die Stammutter des Menschengeschlechtes haben immer im religiösen Bewußtsein eine eigentümliche, aus den verschiedensten Elementen gemischte Verehrung erfahren. Sie waren unmittelbar aus Gottes Hand hervorgegangen — Gott hatte sie selber geformt, — sie waren die „Ahnen" und insofern ehrwürdig. Aber sie hatten gesündigt und waren aus dem Paradies vertrieben und schuldig an einer unabsehbaren Kette von Sünde und Mühe und Leid. Es ist eigentlich merkwürdig, wie wenig die christlich erzogene Menschheit ihr Urelternpaar für seinen folgenschweren Sündenfall — Urheber der Erbsünde! — belastet hat. Keineswegs hat Haß und Zorn sie verworfen, keineswegs hat die Legende sie schwarz und fluchwürdig gemalt. Ihre geheimnisvolle Stellung am Anfang der Geschichte und ihr bedeutungsvolles Schicksal hat sie vielmehr zum Gegenstand der Ehrfurcht gemacht. Und so sehr hat der Mensch in *seines* Lebens Drang sich mit seinem Urvater solidarisch gefühlt, daß er ihn eher liebte und *mit* ihm trauerte, ja für ihn gegen Gott Partei nahm, als daß er ihn mit seinen Flüchen beladen hätte. Alte heidnische Vorstellungen von dem *Kampf* mit den Göttern, von den Menschen als einem neuen Geschlecht, das seinen Lebensraum sich von einem Mächtigeren abtrotzen müsse, werden da mitgewirkt haben.

Der Schöpfer des Urelternpaars am Bamberger Dom hat in den Kopf des Adam etwas von diesem Titanentum hineingelegt. Er machte einen schönen und düsteren Menschen, im Schnitt der Augen und dem Umriß der schmalen Wangen antiken Männerköpfen ähnlich. Er führte ihm die Brauen stark und niedrig über die Lider hin, ließ sie über der Nasenwurzel nah zusammenlaufen und bildete an dieser Stelle eine finstere und gespannte Verknotung der Stirn, die dem Kopf den Ausdruck schwermütigen und angestrengten Grübelns gibt. Überhaupt hat die Stirn unter dem flachen wenig gewölbten Schädel etwas Dumpfes, Unfreies. Um den Mund liegt ein trauriger und trotziger Zug, und das besonders schmale Kinn gibt wiederum dem Kopf etwas Jünglinghaftes, trotz des Bartes.



Apostel Petrus, Adam, Eva.
Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Eva. Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

Was mag sich der Künstler bei dem Kopf der Eva gedacht haben? Es ist ein ausgesprochen gescheiter Kopf. Die Brauen zog er ihr hoch und schwungvoll, das gibt ihr einen viel wacheren Ausdruck als der des Mannes ist; ihre Stirn wölbt er höher und klarer, eine schöne und kluge Stirn, runder gebildet als Frauenstirnen der Antike. Das Haar, das erst hoch ansetzt, deckt die Stirn nur an den Schläfen zu, läßt sie aber über den Augen ganz frei. Die im Vergleich zu Adam feiner geschnittene, aber größere Nase gibt ihr fast etwas Männliches, das der weibliche Mund erst wieder verdrängt. Dieser Mund, schön und voll, und eigentlich lächelnd, weiß so wenig wie ihr ganzer Kopf davon, daß sie „in Schmerzen Kinder gebären" soll, oder er macht sich nicht viel daraus.

Der Künstler hat kaum das ihm gestellte physiognomische Problem so individualisiert erfaßt, daß er etwa in der Eva die „Verführerin" darstellen wollte, aber es lag ihm sicher auch ganz fern, etwa die von nun an fluchbeladene Mutterschaft in ihr gestalten zu wollen. Die in der Dichtung der Zeit so häufige Gegenüberstellung der Eva als der Mutter der Sünde und der Maria als der Mutter des Heils hat ihm sicher nicht vorgeschwebt. Er setzte dem schlanken hüftenlosen Leibe mit den etwas verschämten kleinen Brüsten und den sehnigen Beinen einen schönen großgeschnittenen, trotz der Reimser Schulung sehr deutschen Mädchenkopf auf.

Und wenn auch die Künstler dieser Zeit ihre Menschenbilder noch kaum einer „modellgegebenen Wirklichkeit", sondern mehr typisierten Einzelformen eines Gedächtnisbestandes nachschufen, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß der Bamberger Künstler als Vorbild zu diesem Kopf irgend eine kleine oberfränkische Eva in den Straßen von Bamberg wußte.

Die Bamberger Maria.

An der Chorschranke des nördlichen Seitenschiffes im Bamberger Dom stehen die beiden Frauen Maria und Elisabeth. Kaum aufeinander bezogen — jedenfalls nicht in der Begegnung gedacht, Einzelgestalten, deren Gehalt einfach über die vorübergehende Begegnung hinauswächst und sie dadurch wieder einsam macht. Maria an der Vorderseite des Pfeilers, höher, Elisabeth hinter ihr, um die Ecke, den Blick nicht ihr zu, sondern über sie hinaus, an ihr vorüber, in größere und fernere Räume gerichtet. So ist ihr Zueinanderstehen nicht ohne Sinn, aber dieser Sinn ist anders, gleichsam historischer erfaßt als durch die genrehafte Begegnung.

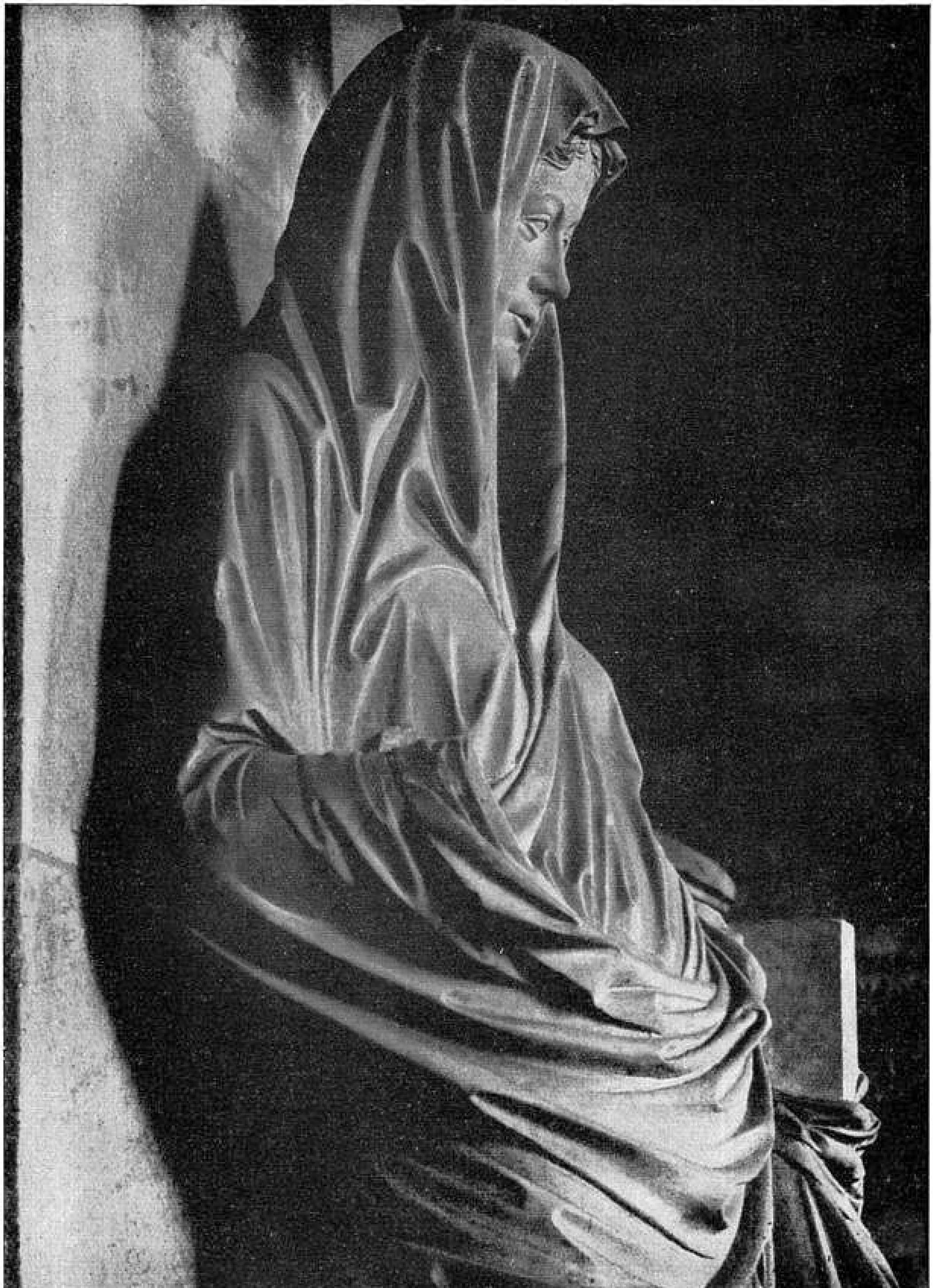
Auf der anderen Seite des Pfeilers der lachende Verkündigungsengel. Der Meister der Heimsuchung hat sich nicht gefürchtet, das Überschwängliche zu sagen und zu zeigen. Seine Seligen und seine Verdammten sind alle in einer Ekstase ihres seelischen Zustandes gezeigt, die ihre Gesichter fast in der gleichen Weise zerreißt — in einer absolut äußersten Spannung des physiognomischen Ausdrucks. Was sie erleben, geht über alle menschlichen Maße und muß deshalb die für den Alltag geschaffenen menschlichen Züge zur Grimasse übersteigern. Der Engel ist der wissende Träger seliger Botschaft. Wissend zugleich um die holdselige Ahnungslosigkeit der Mutter. Er sagt: „Fürchte Dich nicht" und „Du Gebenedeite unter den Weibern" — und sein Lächeln gilt (im Blick des Auges, der Art seines Hinsehens zu ihr liegt das) ebensosehr ihrer Angst und ihrem Unglauben, wie der seligen Bedeutung seiner Verkündung, daß Gott in ihren Schoß eingehen und durch sie Teil haben wird an Menschlichkeit.

Es gibt wohl keine Maria der deutschen Plastik, die wie diese die Maria der Empfängnis ist. Alles an ihr ist Erwartung der Mutterschaft. Sie ist mädchenhaft in den eigentümlich naiven Zügen ihres Gesichtes, der etwas nach oben hin gestreckten Nase, dem reizenden weichen Mund, den Grübchen-Wangen, den hochgezogenen Brauen über etwas schweren Lidern, dem zierlichen, ein bißchen vordringlichen Kinn. Und doch schon von der Sorglichkeit der Mutterschaft geprägt, durch das große Tuch, das alles einhüllt, den lockigen Scheitel, die schmalen Schultern, die starken Brüste, den Leib, der schon zu tragen scheint, das ganze unbewußt kostbare Gefäß, in dem Gott wohnen soll und das schon nicht mehr sich selbst gehört, sondern w a r t e t. Wartet mit dem leise zurückweichenden, an den Pfeiler gedrängten Oberkörper, dem zugleich vorgeneigten — wie lauschend — und geneigten — gesegneten — Haupt, dem schon tragenden und von kräftigen Beinen gestützten Leib. Und dabei selbst nichts ist, nichts sein kann, nichts sein darf als die junge Mutter. Daß sie ein Buch hält, ist eigentlich ein Widerspruch. Aber man muß vielleicht an die alte deutsche Christusdichtung denken, die von Maria stolz berichtet, daß sie lesen konnte und den Psalter las, als der Engel zu ihr kam. Sie ist ein kräftiges, volkhaftes Wesen, eher eine schöne Bäuerin als eine Gräfin, ungemein frisch, vollblütig und heiter. Gar nicht zaghaft und erschrocken, sondern eher stolz und getrost. Auch gar nicht ekstatisch erregt — wenn Elisabeth in der prophetischen Begeisterung der



Maria. Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Maria. Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

Bibelworte gedacht ist: „Sie war des heiligen Geistes voll, weissagte und sprach", kann man schwer diese Maria mit dem Lobgesang zusammendenken: „Meine Seele erhebet den Herrn und mein Geist freuet sich Gottes seines Heilandes. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen." Diese Maria weissagt nicht, und sie fühlt sich auch nicht als „niedrige Magd". Alles an ihr ist ganz natürlich und einfach, man möchte fast sagen: heidnisch natürlich. Sie ist eine schöne deutsche Frau, gesund und durchaus in körperlich-seelischem Gleichgewicht. Der Künstler hat ihr Bedeutung, ja Größe gegeben, ohne ihre Naturhaftigkeit und ihr leiblich-seelisches Ebenmaß zu zerstören. Sein Hauptmittel ist die sinnliche Freudigkeit der Gewandbehandlung. Die Gewandmassen umrauschen sie wie Lobpreisungen und Lieder der Verehrung, üppig und zart zugleich. Trotz ihrer Fülle bringen sie in der Feinheit und lebhaften Mannigfaltigkeit ihres Fallens und Flutens ihren Körper unbefangener und sinnlicher zur Geltung, als das bei irgend einem anderen Bildwerk des Mittelalters geschieht.

Das Hohe und Auserwählte, ja das Göttliche in Schönheit, Ebenmaß und Kraft des Leibes zu erkennen, dazu gewinnt in dieser Gestalt die deutsche Seele wieder den Mut. Eddisches Lebensgefühl — durch das Christentum erst zerbrochen — findet sich nun, verfeinert und vertieft durch die Ahnung einer geistigen Welt, zu sich selbst zurück. Und hier ist — wie in dem Reiter — die Wiedervereinigung eines ursprünglichen Sinnes für Adel des Leibes mit dem großen seelischen Aufschwung im Christentum vollendet.

Daß die Formkultur in dem einen wie in dem anderen Fall durch Vermittlung der Reimser Schule letztlich an der Antike geschult war, bedeutet keine Einschränkung. Was im Reiter wie in der Maria gestaltet wurde, ist *wesentlich* deutsch und im Kern unabhängig.

In der Bamberger Maria erzählt das deutsche Volk seinen kommenden Geschlechtern von der deutschen Frau, in der zum erstenmal sich volle, natürliche Fülle wurzelhaft germanischen Lebens mit der seelischen Neugeburt des Christentums harmonisch einte.

Elisabeth.

Die Gestalt der Elisabeth im Bamberger Dom ist das Höchste, was deutsche Kunst, vielleicht aller Zeiten, von der Frau sagen konnte. Ihre „Heiligkeit" ist nicht die von der Kirche gemeinte und zugesprochene, sie ist die, von der Tacitus erzählt: das sanctum aliquid et providum, das „Heilige und Ahnungsvolle", das die alten Deutschen in den Frauen anerkannten. Sie, die im Alter noch — wissend — den Vorläufer des Sohnes Gottes gebären soll — wie unabsehbare Zukunft ist in ihrem Schoß! In ihr wächst ihre Bestimmung zur bewußten Macht. Sie schaut das Geschehen, das in ihrem Schoße anhebt. Wenn Maria, ahnungslos und demütig, wartet, daß es ihr werde, als Magd Gottes — Elisabeth umfaßt es in einer großen Seele, die dem Sinn des neuen Aeons, der anbricht, gewachsen ist. Maria wird ein Kindlein gebären, und an ihm, mit ihm, bangend und schmerzvoll, das Wunder der Einkehr des Gottessohnes in das Fleisch erleben, — bis zu dem Schwerthieb der abweisenden Frage: „Wer ist meine Mutter?" und „Was habe ich mit Dir zu schaffen?" Elisabeth ist größer als ihr Sohn — sie ist die Mutter, nicht nur der Schoß und die Gebärerin, die Mutter alles dessen, was Johannes der Täufer werden sollte, auch seiner Prophetie.

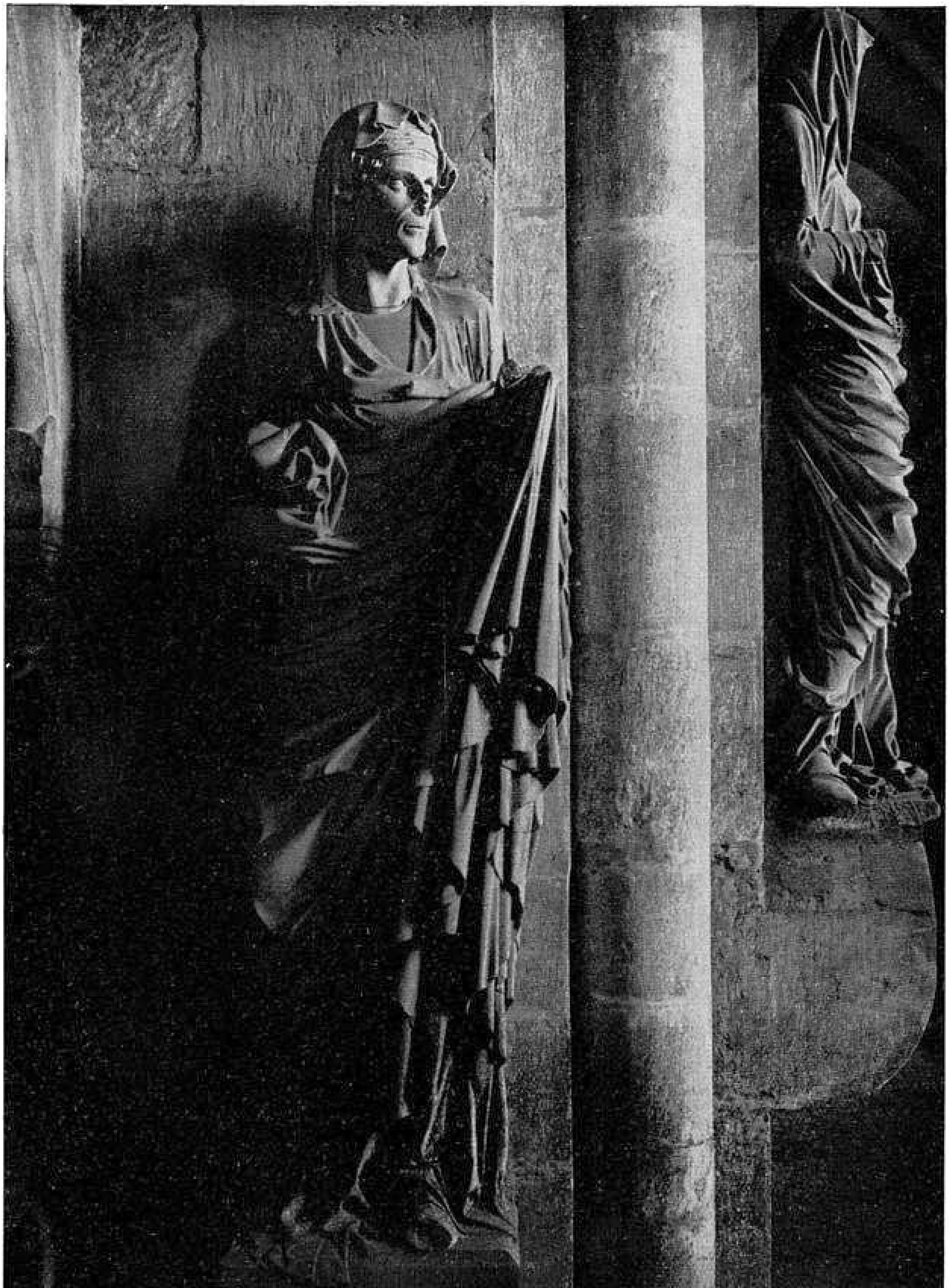
Sie hebt sich aus der kirchlich-christlichen Sphäre heraus. Sie ist die eddische Norne, die das Seil wirft an der Weltesche, sie ist die heraklitische Sybille, die mit „schäumendem" Munde Worte spricht, die über Jahrtausende tragen, weil der Gott in ihr ist.

Den weiten Mantel hält sie — eine rein symbolische Bewegung ohne realistischen Sinn — mit der nach vorn ausgestreckten Hand vor sich hin, abwehrend wie einen Schild, wie den Schleier des Geschehens selbst, hinter dem sie ist mit ihrem Wissen — Ferne schaffend zwischen ihr und den Menschen, Einsamkeit und Geheimnis für das, was sie bewegt. Der Wurf ihres Gewandes ist eines der größten Mittel, die der Künstler anwendet, um ihr Größe, Unnahbarkeit, die Würde und Ferne des hohen Geheimnisses zu geben.

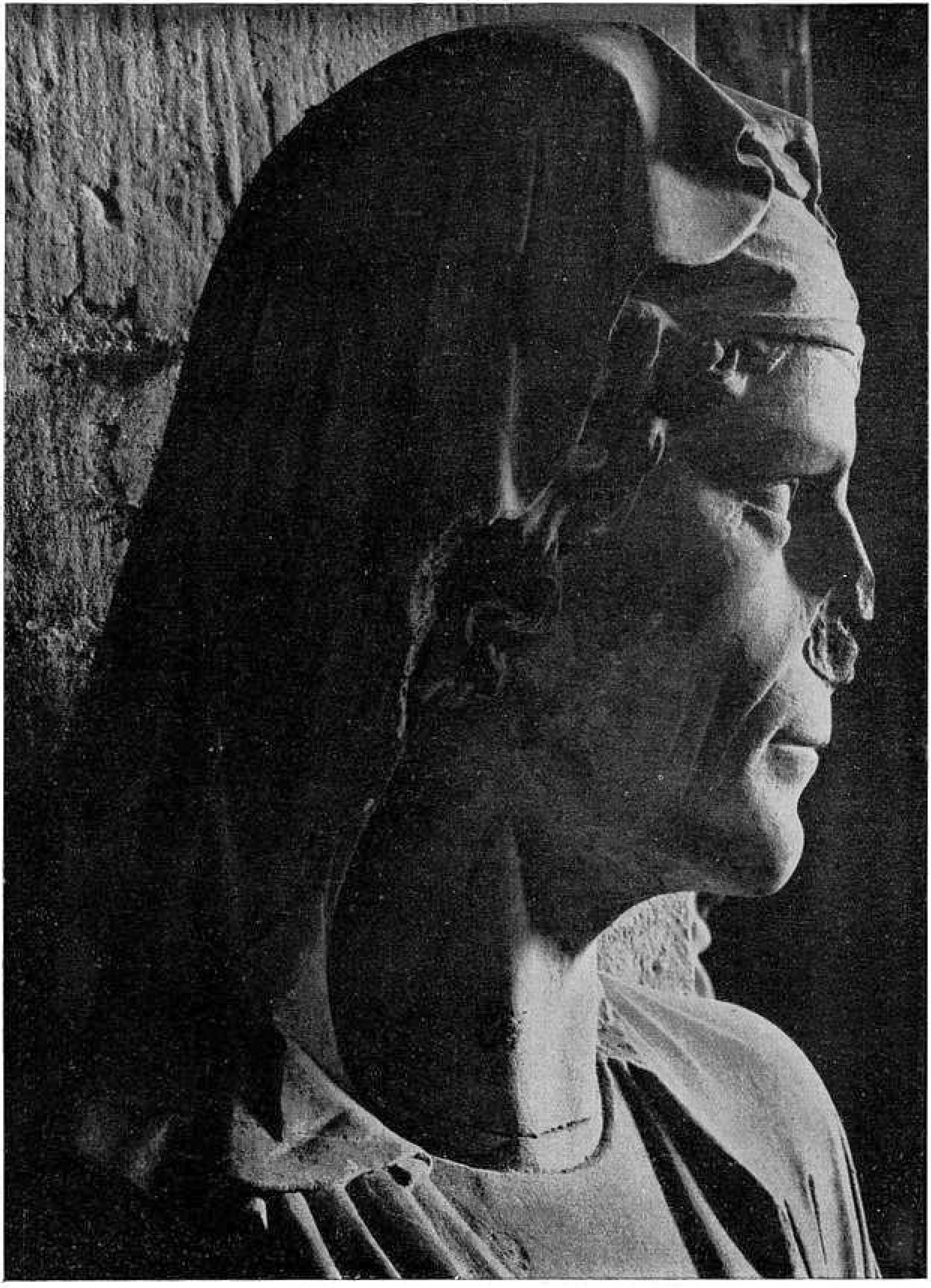
Die Formsprache dieses Faltensturzes hat als Symbol unmittelbarste zwingende Beredsamkeit. Jede Bewegung des Gewandes führt hinauf zu der großen und zugleich verhüllten Geberde des Armes, von dem dann die Massen des Stoffes wie eine stürmische Kaskade herabstürzen — ein starker Strahl, der sich verbreitert und entfaltet. Man fühlt in dem Rhythmus dieses Sturzes das Hervorbrechen des Geschehens aus dunklem Schoß, die Entsiegelung ihres Geheimnisses zu brausender Verkündung.

Die Bewegung der hageren — fast überlangen Hand, die auf der anderen Seite den Mantel festhält und an den Körper preßt, ist wie eine Geberde des Sich-selbst-festhaltens, wie jemand die Hand gegen das Herz drückt, wenn übermächtige Bewegung es sprengen zu wollen scheint.

Sie ist ganz und gar Geist. Ihre Haltung mit den breiten und doch feingeformten Schultern, dem fast architektonisch gebildeten Hals — wie ein Pfeiler, von dem



Elisabeth und Maria. Bamberger Dom.
(Aus Hege-Binder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Elisabeth. Bamberger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

die Wölbung zum Kinn hinüber klar und fest wie ein tragender Strebebogen führt — drückt in jeder königlichen Linie Geist aus. Die Faltenmassen, dicht um den Körper gezogen und dann von ihm weggehalten, lassen die hohe, straffe, schlanke Gestalt hervortreten, deren Maße die lange Hand eindrucksvoll andeutet. Der Leib ist nicht, wie in der asketischen Darstellung des nächsten Jahrhunderts, vernichtet, sondern lebendiger, aktiver Träger geistiger Würde.

Die priesterliche Binde über der mächtigen Stirn scheint — wie Gleiches von Moses berichtet wird, als er von Gott kam — den Wiederschein des göttlichen Lichtes um dieses prophetische Haupt verhüllen zu wollen. Nackt würde diese Stirn schlechthin übermenschlich und unerträglich sein. Die große Form dieser Stirn wird dadurch noch betont, daß die Augenbrauen, kaum angedeutet, die Wölbung nicht unterbrechen, so daß alle sichtbaren Linien ihren Bau, keine nur ihre Oberfläche bezeichnen.

Auf diese Wirkung hin ist überhaupt Gestalt und Haupt gebaut. Die schmalen, unter dem edel geformten Backenknochen leicht gehöhlten Wangen, das fleischlose Kinn, die großen Augenhöhlen, über denen die Haut dünn und zart gespannt ist — alles läßt den Grundriß des Schädels stark hervortreten und verstärkt so die düstere Erhabenheit des Kopfes.

Die Augen sind — durch starke Hebung des oberen Lides ist das ausgedrückt — weit geöffnet in unermeßliche Ferne gerichtet, aber über dem aufgerissenen Rand des Lides liegt wieder der obere Teil wie eine schwere Decke. Seltsam, daß tote Augen aus Stein so blicken können — aber ist es nicht eben, w e i l sie leer und blind sind, wie die Phantasie oft sich den Seher vorgestellt hat?

Die Furchen des Alters sind in diesem klar geschnittenen Gesicht kein Sieg der Vergänglichkeit, kein Zeichen des Verwelkens. Sie sind die ausdrucksvolle Sprache eines ernsten, groß bewegten Lebens, dessen tiefste Weisheit der schmale Mund verschweigt. Und dieser ernste Mund ist nicht hart, so wenig wie der Ausdruck des ganzen Gesichts trotz seiner unendlichen Ruhe tot ist. Eine leise Bewegung in den Lippen und eine weiche Linie zum Kinn hinunter macht ihn lebendig.

Man braucht sie nur zu vergleichen mit ihrem Vorbild, der kleinen, sehr aristokratischen, ein wenig nervös aussehenden alten Dame in Reims, um zu fühlen, was in sie hineinströmte.

In dieser Gestalt, die größer und gewaltiger ist als die Elisabeth des Evangeliums, hat, in dem Augenblick, in dem die Fülle der deutschen Seele zum erstenmal volle Ausdrucksfähigkeit gewann, ein Künstler verkörpert, was ihr die M u t t e r in einem großen kosmischen Sinn bedeutete: die Trägerin des Anfangs, dessen Fortwirken grenzenlos ist und nur ihr in schwerer Ahnung gegenwärtig.

Kleine Königin.

Als in der französischen Revolution der Konventskommissar von Straßburg den Befehl gab, die „Exkathedrale“ von den „lächerlichen Denkmälern des Fanatismus“ zu befreien und man nach dem Befehl: „abattre toutes les statues“ im Namen der Philosophie 235 Statuen in Scherben hieb, rettete sich — wenigstens als Bruchstück — die kleine Königin. Es heißt, sie sei eine Maria aus einer Verkündigungsgruppe. Sie sieht eher aus wie die Königstochter aus dem Märchen in dem rührenden Gegensatz der pompösen Krone zu dem zierlichen kleinen Kindergesicht.

Der Meister der Ekklesia-Werkstatt hat sie mit Zärtlichkeit aus dem Stein gehoben, und er und seine Gesellen werden gelächelt haben, als sie ihr die verlorene spielerische kleine Locke hinter dem hochgeschlagenen Mantelkragen herausholten und über die Schulter wehen ließen. Und als er den weichen, liebevollen kleinen Mund und das kinderzarte Kinn aus dem harten Stein erblühen ließ, da summte ihm vielleicht die schöne Mariensequenz durch den Sinn, die Gottfried von Straßburg zugeschrieben wurde, aber auf alle Fälle von einem Zeitgenossen des Bildhauers stammt:

Du Rosenblüt, du Lilienblatt
du Königin aus der hohen Stadt
du Herzelieb für alles Leid
du Freude in rechter Bitterkeit. —

Süßer und besser, singt die Strophe weiter, als die Sonne durch das Glas dringt, drang Christus in dich ein.

Ist es nicht möglich, daß die bekannte und berühmte Sequenz des Zeitgenossen auf die holde Königin in der hohen Stadt den Text zu diesem Bilde gab?

Denn auch dieses Bild ist ein geistliches Liebeslied auf sie — zarter und keuscher als die phantasievollen und üppigen sechzig Strophen der Sequenz, aber nach dem gleichen Bilde gestaltet: „Du aller Süße ein süßer Schein!“



Maria.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)



Maria aus einer Gruppe der Verkündigung.
(Phot. Bayrisches Nationalmuseum, München.)

Muoter und maget.

Die Regensburger Madonna der Verkündigung — um 1300 — ist schon nicht mehr Körper, sondern nur noch Geberde. Sie reiht sich in die Bildungsgeschichte der weiblichen Gestalt ein nur mit dem einen, was sie ausdrückt: demütige Bereitschaft. Dies aber ist sie in so einziger, vollendeter und wiederum innerlich so belebter Form, daß ohne sie diese Bildungsgeschichte um eine eigene Blüte ärmer wäre.

Sie steht wie unter Fluten der Gnade, die über sie hinströmen wie ein Sonnenregen und Schleier und Mantel dicht an ihren Körper drücken. Der Umriß ihrer Gestalt drückt nichts aus als dies Überströmtwerden. Die Lichtstreifen auf den fließenden Falten ihres Mantels und ihres Kleides sind wie die an ihr herabrinnenden Strahlenbäche.

Mit genialer Schlichtheit ist dies Überflossenwerden aus e i n e r Quelle von dem Bildschnitzer ausgedrückt durch die faltenlose Glätte des Mantels über den Schultern und der Brust, so wie Wasser, das glatt über den Rand einer Schale quillt, um dann sich in Strahlen zu zerteilen und auszubreiten. So gewinnt der Umriß der Gestalt etwas von dem Kern in einem Lichtkegel.

Die Augen sind nicht nur gesenkt, sondern geschlossen; sie ist ganz nach innen gewendet, wo die unfaßlichen Worte der Verkündigung sich in ihrem Herzen bewegen, dem Rieseln des Lebens lauschend, aus dem die göttliche Blüte quellen soll. Die „Einfalt" dieses Gesichtes, die unendliche Anspruchslosigkeit in dem Fall des Kopftuches, — das dazwischen geschobene, fein gelockte Haar betont nur diese zwiefache Schlichtheit — drückt ein Äußerstes von „Entwerden", von reiner (nicht in Erniedrigung sinnlich schwelgender) Demut aus. Die Mystik hat an dieser Gestalt schon mitgeschaffen, sie ist eine der reinsten Verkörperungen deutscher Mystik.

In der Geberde, mit der die beiden Hände den Mantel halten, sammelt sich das andere, was der Künstler sie sagen lassen will: die Darbietung ihres Schoßes für das göttliche Leben. In einer wunderbar keuschen Form ist diese Bereitschaft dennoch greifbar ausgesprochen. Den Mantel aufschlagend, bringt sie sich dar, und wie unwillkürlich gewinnt diese Bewegung, mit der sie den Mantel hält, etwas Mütterliches, als wenn sie das kostbare Reis, das in ihr wachsen will, bergen und schützen wolle. Nur innigste Einfühlung in den Sinn der Verkündigungsgeschichte konnte das aussprechen.

Zugleich ist ihre Haltung — die Art, wie ihr Gewand bewegt ist, zeigt es — die der demütigen Erwiderung des „englischen Grußes". Etwas treuherzig Zeremonielles liegt über ihr, die Feierlichkeit bescheidener Menschen.

Diesen Ausdruck der Demut vollendet das Verlöschen des Körpers nach unten zu, wo die Konturen in die Falten des Mantels übergehen und nur die Bewegung des überwältigten, entrückten Entgegenschreitens bleibt.

Diese Madonna aus Lindenholz ist wie ein volkstümliches Marienlied — schwebend zwischen inniger Menschlichkeit und erhabener Gottesschau. Und wie ein solches Lied Ausdruck der unvergleichlichen seelischen Zartheit, mit der das deutsche Mittelalter betete und liebte.

Maria mit dem Kinde.

Aus der „heroischen" Sphäre der Plastik des 13. Jahrhunderts gibt es nur eine einzige Madonna mit dem Kinde, sie stand ehemals am Portal der später abgebrochenen Augustinerkirche in Mainz. Es mag Zufall sein, es mag aber auch sein, daß das Genrehafte, das fast immer mit dem Motiv der Mutter mit dem Kinde von selbst kommt, den Künstlern dieser großen Zeit mit ihren großen religiösen Gefühlen weniger verwandt war. Die Romanik hatte in ihren ersten kultischen Madonnenbildern noch kaum eine menschlich-mütterliche Beziehung zwischen der Mutter und dem Kinde ausgedrückt. Je mehr die Plastik organische Körperlichkeit und zugleich physiognomisches Leben gewann, mußte das Kultusbild zweier göttlicher Wesen zum Bilde der Mutter mit ihrem Kinde werden.

Dies beginnt schon mit der — allerdings durch spätere Bemalung modernisierten und entstellten Madonna von St. Maria im Kapitol in Köln. Immer aber bleibt Maria in diesen Darstellungen mehr als die leibliche Mutter. Sie ist die Mittlerin zwischen den Menschen und ihrem Sohn, und so — in dieser Mission — ist sie dargestellt. Sie trägt das Kind für die verehrende Gemeinde, sie bietet es ihrer Anbetung dar. So ist sie immer zugleich die wissende Verwalterin seiner Würde und Herrlichkeit. Und in ihrer Haltung ist das immer ausgedrückt — auch da, wo sie nicht etwa noch ein besonderes Abzeichen, etwa das Szepter, trägt.

Die Mainzer Madonna wird in Verbindung mit der Bamberger Maria gebracht, aber einem rheinischen Künstler zugeschrieben. Sie ist der Maria nicht nur im plastischen Stil, sondern im Wesen verwandt: in der natürlichen, frohen und stolzen Art, wie sie ihre Mutterschaft trägt. Sie löscht sich weder in ekstatischer Demut aus, noch erscheint sie von kommendem dunklen Schicksal bedrückt. Sie nimmt unbefangen an seiner Herrlichkeit Teil und — die Augen gerade und offen, das Gesicht heiter und strahlend der Gemeinde zugewandt, nimmt sie Teil auch an seinen Ehren. Die Mainzer Madonna ist ganz und gar „Königinmutter". Zwar trägt sie keine Krone; umso festlicher aber kränzen ihr die lockigen Strähnen ihres Haares Haupt und Brust und Schultern — so oft das Zeichen natürlichen Adels und geschmückter Hoheit.

Die Theologen des Mittelalters beschrieben zuweilen das Äußere der Maria und kommentieren damit, ungewollt zugleich die Zeitvorstellung weiblicher Würde, Schönheit und Güte wiedergebend, die zeitgenössischen Marienbilder. In einer dieser Darstellungen heißt es: „Sie redete zu allen Leuten mit angemessener Ungezwungenheit, ohne Lachen, ohne Verwirrung, und besonders ohne Erregung. Sie trat anspruchslos auf, einfach, und ohne Verstellung im Ausdruck des Gesichtes, ohne Zeichen der Weichlichkeit, aber mit dem Ausdruck ausgezeichneter Demut." Diese Vorstellung unbefangener und zugleich beherrschter Frauenwürde lebt auch in den Bildern.

Die elastische Ruhe ihrer Haltung bringt der Mainzer Künstler durch die Art heraus, wie er den Mantel verwendet. Zunächst als Rahmen für den schlanken und



Maria mit dem Kinde. Mainz.
(Phot. Prof. Neeb, Mainz.)

festen Umriß ihres Körpers. Daß die Üppigkeit, mit der er sie schmücken wollte, ihre eigenste königliche Schlichtheit nicht ersticke, ließ er den Mantel weit an ihrem Körper hinuntergleiten. Dann aber ließ er die Falten wogen und klingen um sie her, in einem so reich wie fein bewegten, den großen Fluß wie die kleine Welle melodiös verbindenden Spiel.

Und noch ein Mittel fand er, um durch diesen Mantel etwas Wesenhaftes auszudrücken. Von ihrem Haupte beginnend, schwingt sich die Bewegung in weitem Rahmen um ihre Gestalt, aber sie endet bei dem Arm, der das Kind trägt. Eine zu dem heiteren und lebendigen Kind hin aufsteigende, müheloses, beschwingtes Tragen versinnlichende Strömung gibt der Gestalt ihren wesentlichen Ausdruck, und läßt so, auf eine ganz unmittelbare und lebendige Art, fühlen, daß der Sinn ihres Seins das Kind ist.

Die schmerzensreiche Mutter.

Formgefühl und Formkraft des hohen Mittelalters zeigt sich darin, wie stärkste Gefühle, heftigste Bewegung der Seele zugleich mit Würde und innerem Stolz ausgedrückt werden können. Diese Fähigkeit, die ungeschwächte Fülle inneren Lebens nicht nur irgendwie herauszuschreien, sondern gehalten von dem unsichtbaren Gesetz der Form zu gestalten, ist immer nur das Geschenk einer kurzen begnadeten Stunde gewesen. „Uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn." Nicht lange, so kommt der Stoß von innen oder außen, der die göttlich bewegte Ruhe einer in sich vollendeten Form erschüttert, und von den einander tragenden und bindenden Kräften eine aus dem heiligen Kreise heraustreiben läßt zu irgend einer Übersteigerung.

Die Naumburger Maria steht an dieser Grenze — noch innerhalb der „mâze", die auch den Ausdruck des Schmerzes bindet, während der Johannes auf der anderen Seite des Kreuzes schon diesem Gesetz entglitten ist. Denn es kam die Zeit, in der eine leidensselige Religiosität die menschliche Würde und den ritterlichen Adel eines stolzen und kraftfreudigen Volkes zerbrach, und sein weiches Herz, seine der Melancholie wehrlos zugewandte Seele sich mit schwärmerischen Schmerzen, mit der lockenden Magie des Todes füllte: „Zur Hochzeit ruft der Tod, die Lampen brennen helle!" Es kam die Zeit der Vesperbilder — jener Marienbilder, in denen der Gekreuzigte mit allen krassesten Merkmalen des kläglichen Todes der Maria auf den Schoß gelegt wird und sie ihn beweint, wie nur irgend bluthafter, ungeläuterter, schrankenlos kreatürlicher Mutterschmerz ausströmen kann.

Die Naumburger Maria behält in ihrem Schmerz ihre menschliche Hoheit und ihre weibliche Zurückhaltung und Selbstbewahrung. Gerade der Gegensatz zu Ausdruck und Geberde des Johannes macht das fühlbar. Die Schönheit und der Adel ihres Gesichtes wird durch den Schmerz nicht zerstört, sondern vertieft. Der stärkste Ausdruck des Schmerzes wird in Stirn und Augen gelegt, wo er nicht zur Grimasse werden kann. Der Mund bleibt beherrscht und ist doppelt ergreifend in seiner verhaltenen Trauer. Die Naumburger Maria bleibt die Mutter Gottes. Damit verband der Künstler wie der Sänger des „Christ" die Vorstellung einer fürstlichen Frau, und er schuf, indem er ihre Hoheit auch im herzzerreißenden Leid festhalten wollte, ihre Gestalt aus seiner Anschauung von der vornehmen Frau. Ihrer Geberde liegt die überlieferte Haltung der Nebenfiiguren bei Christusdarstellungen zu Grunde: die Hand deutet auf die göttliche Gestalt hin. Aber schon in diesem Hinweisen (im Gegensatz zu der mit sich selbst befaßten Verzweiflungsgeberde des Johannes und auch im Gegensatz zu früheren Marienbildern, z. B. dem Halberstädter, die dem Johannes gleichen) liegt, mitten im irdischen Schmerz, das Bewußtsein der höheren Bedeutung des Kreuzestodes. Und zugleich befreit der Künstler diese Geste aus dem Zwang ihrer überlieferten Doppelbedeutung des Lehrhaften und des Hinweisens und legt viel mehr in sie hinein: die schmerzliche und ratlose Frage nach dem Sinn dieses Todes und dem dunklen Geheimnis des gött-



Maria. Naumburger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)



Maria. Naumburger Dom.

(Aus Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Deutscher Kunstverlag, Berlin.)

lichen Willens, die Anrufung irgend welcher Zeugen dieses unerhörten Geschehens — aber doch zugleich auch wieder Ergebung und Fassung. Jedenfalls hat es diese Bewegung nicht mehr mit dem bloßen Jammer zu tun, sondern vergegenwärtigt den erhabenen Sinn der heiligen Vorgänge. Und zugleich hat auch diese Bewegung etwas zur Feierlichkeit Gemäßigtes und Verhaltenes. Dem Ausdruck des irdischen Schmerzes gehört die auf das Herz gepreßte andere Hand, und in dem Gegeneinander dieser Doppelbewegung gewinnt der Künstler die beiden Ausgangsstellen für die Formsprache des Gewandes.

Hier erst, im Rhythmus der Falten, kommt das Miteinander heißer Gefühle, ihrer religiösen Vergeistigung und ihrer Gehaltenheit in der adelnden Form ganz zur Geltung. Wieder im Vergleich zu dem Johannes, bei dem das Gewand, durch die gerungenen Hände in einer Richtung über den Körper hingerissen, den Ausdruck der Verzweiflung verstärkt und fortsetzt, erscheint die Gewandbewegung der Maria verhaltener und gebundener. Daß ihr ewiges Ich, beharrender und sinngebender Träger und Herrscher ihrer Schicksale, nicht im Strom der Schmerzen zergeht, sondern sich behauptet, davon redet der Zug und Fall dieser Linien, die der von Jammer geschüttelten, dennoch aufrechten, dennoch beherrschten Gestalt folgen. Wirft die zum Kruzifixus ausgestreckte Hand das verhüllende Kopftuch zurück, wie um blutende Wunden offen zu legen, so fesselt doch die auf das Herz gepreßte Hand zugleich die Gewandmassen, damit sie die Gestalt zwar pathetisch bewegt, doch nicht ekstatisch verzerrend umfließen. Und zu ihren Füßen läuft — wiederum anders als der bis unten hin im Sturm des Gefühls wehende Mantel des Johannes, diese Bewegung in stillere Wellen aus, bezwungen durch die — dennoch behauptete ruhige Hoheit der Gottesmutter.

Mädchen.

Den Mädchen hat die mittelalterliche Plastik besonders viel Beachtung geschenkt. Nachdem die Parabel von den törichten und klugen Jungfrauen wegen ihrer eindringlichen religiösen Wirkung aus dem Mysterienspiel in den Statuenschmuck der Kirchen hinübergewandert war, forderte sie — zumal durch die hohe Zahl der handelnden Personen! — zu einer reichhaltigen Charakterologie der „Jungfrau" geradezu auf.

Und so geben Magdeburg, Straßburg, Freiburg einen breiten und drastischen Sittenspiegel des Mädchens, eine weibliche Jugendkunde in Bildern, die zeigt, wie stark das Mittelalter charakterisieren konnte, wenn eine bestimmte Aufgabe psychologischer Typisierung gestellt war.

Bei den Magdeburgerinnen fällt sofort die andere Rasse in die Augen. Sie sind keine rein germanischen Typen. Wir sind an der Elbe, an der slawischen Grenze. Flache Köpfe mit niedrigen Stirnen, Vollmondsgesichter mit hohen Backenknochen, langen Schlitzaugen und dicken Lidern, breite und dicke Münder und — besonders plebejisch — ein kindisches kleines Grübchenkinn zwischen den Pausbacken. Aber Leben steckt in ihnen! Wie sie heulen und trotzen, sich die dicken Perücken raufen und die Augen auswischen, wie sie mit entzückt zusammengekniffenen dicken Lidern bis an die Ohren lachen, wie sie — selbstgefällig und triumphierend — die Lampe in der einen Hand, die andere wohlerzogen in die Tassel des Mantels gehängt, — dem Bräutigam entgegenjubeln, sind sie richtige Beispiele barbarischer Lebenskraft.

Aus den Mitteln, mit denen der Künstler charakterisiert, lassen sich die Anforderungen an jungfräuliche Zucht und Form leicht ablesen. Die vorsorglichen und wachsamen Jungfrauen sind hoch und ordentlich gegürtet. Über dem Gürtel bauscht sich das Kleid in gleichmäßigen, fast pedantischen Falten. Der Mantel hängt richtig symmetrisch über beiden Schultern, die Tassel auf die Brust heruntergezogen, über den Füßen laufen seine Falten züchtig zusammen. Bei den anderen sackt der Gürtel herunter, der Mantel rutscht von den Schultern, die heraufgezerrte Tassel strafft sich ängstlich über dem Kehlkopf, irgendwo wird das entgleitende Zeug noch gehalten und sei es durch die Faust, die damit die Tränenbäche abwischt.

Ungleich edleren Geschlechts sind die Straßburger. Und viel mannigfaltiger. Die törichten, die nicht im katastrophalen Augenblick des bitteren Zuspät, sondern undramatisch, als Typen schlechthin, erfaßt sind, zeigen die verschiedensten Seelenverfassungen: von der — unvergleichlich charakterisierten — Albernheit über Leichtsinn, gedankenlose Stumpfheit bis zur dämonischen, melancholischen Schädlichkeit. In Haltung und äußerer Form verleugnen aber auch die bösen nicht ihre gute Rasse und Erziehung, wie sie überhaupt nicht so akut „töricht", nicht mit der gleichen derben Heftigkeit als verwerfliche Wesen geschildert werden wie die Magdeburger.

Die Bilder der klugen Jungfrauen und der die Laster besiegenden Tugenden — ihre Stech- und Stoßbewegungen sind nicht sehr überzeugend — bewegen sich



Törichte Jungfrauen. Magdeburger Dom.
(Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Leipzig.)



Klagende Jungfrau. Magdeburger Dom.
(Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Leipzig.)

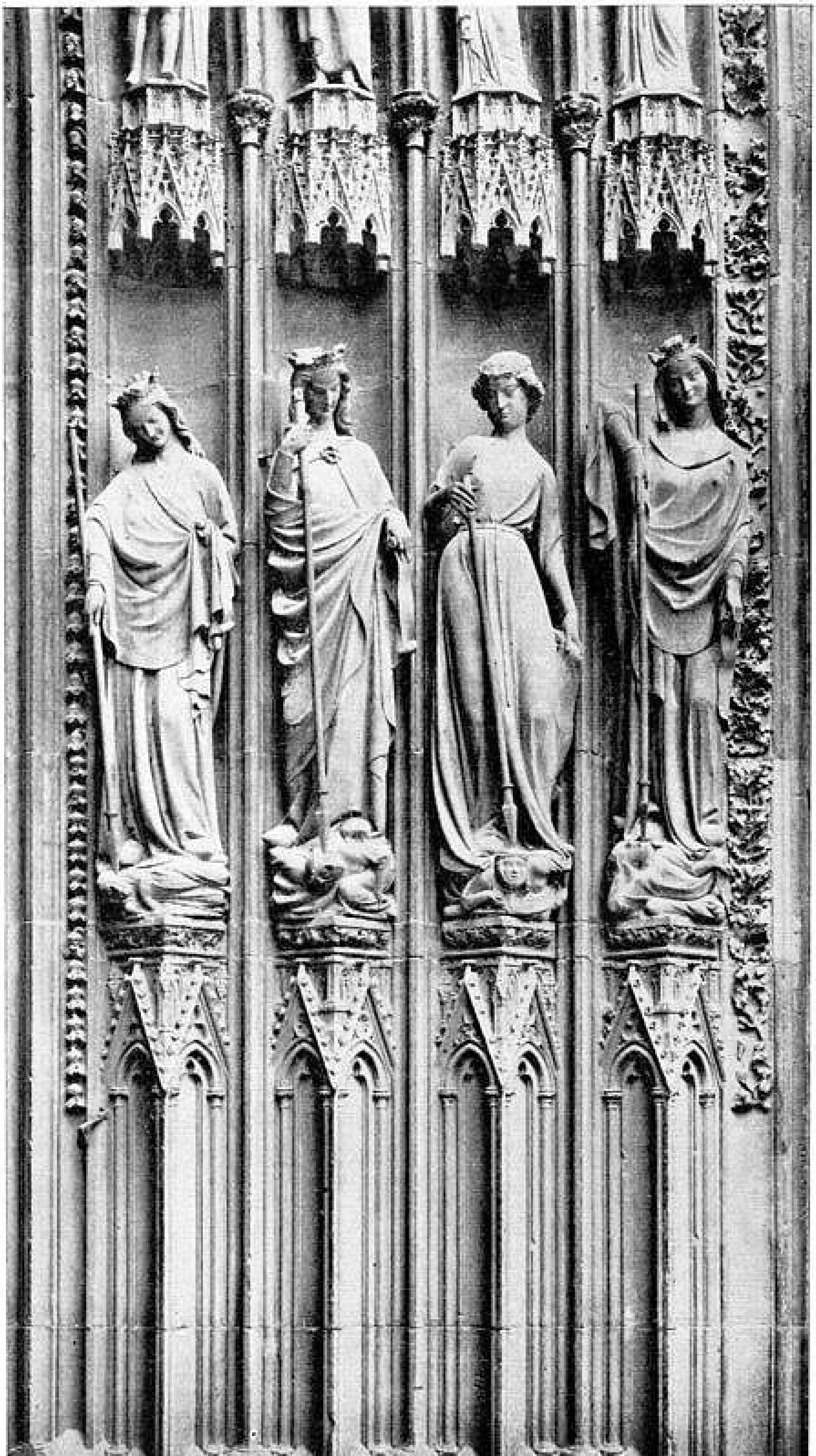


Kluge Jungfrauen. Magdeburger Dom.
(Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Leipzig.)



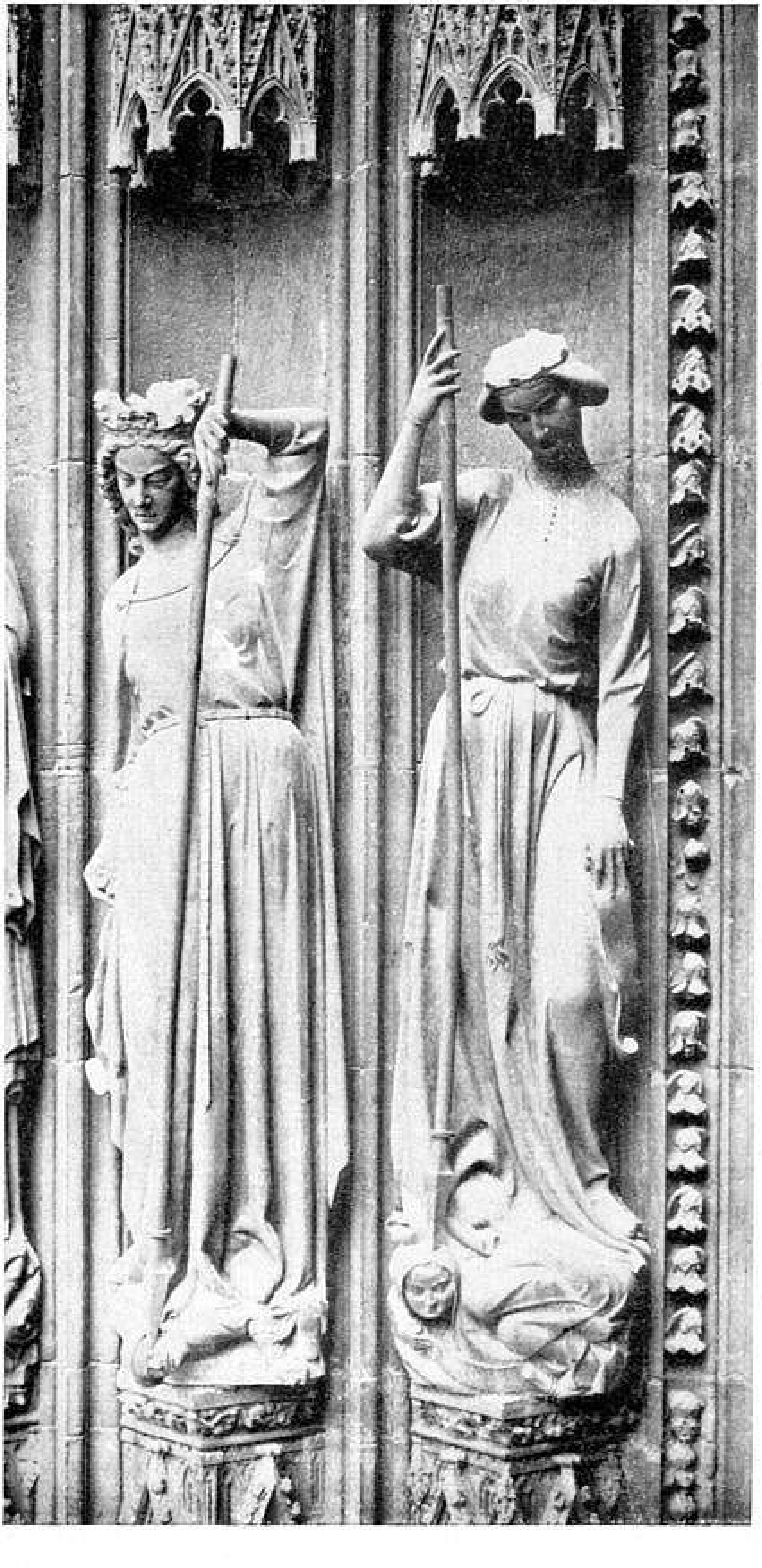
Kopf einer der klugen Jungfrauen.
Magdeburger Dom.

(Aus Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Leipzig.)

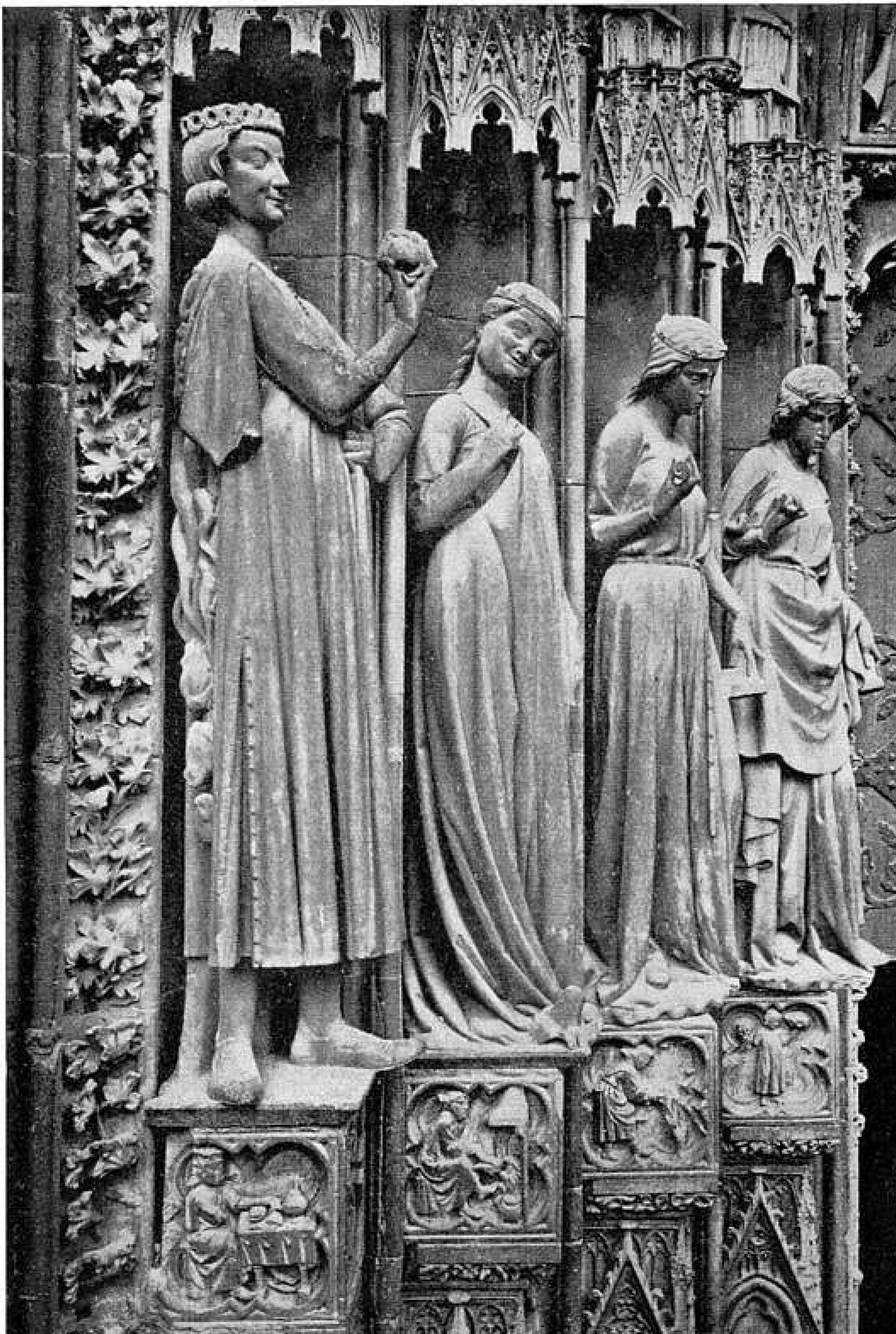


Tugenden, die Laster besiegend.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)

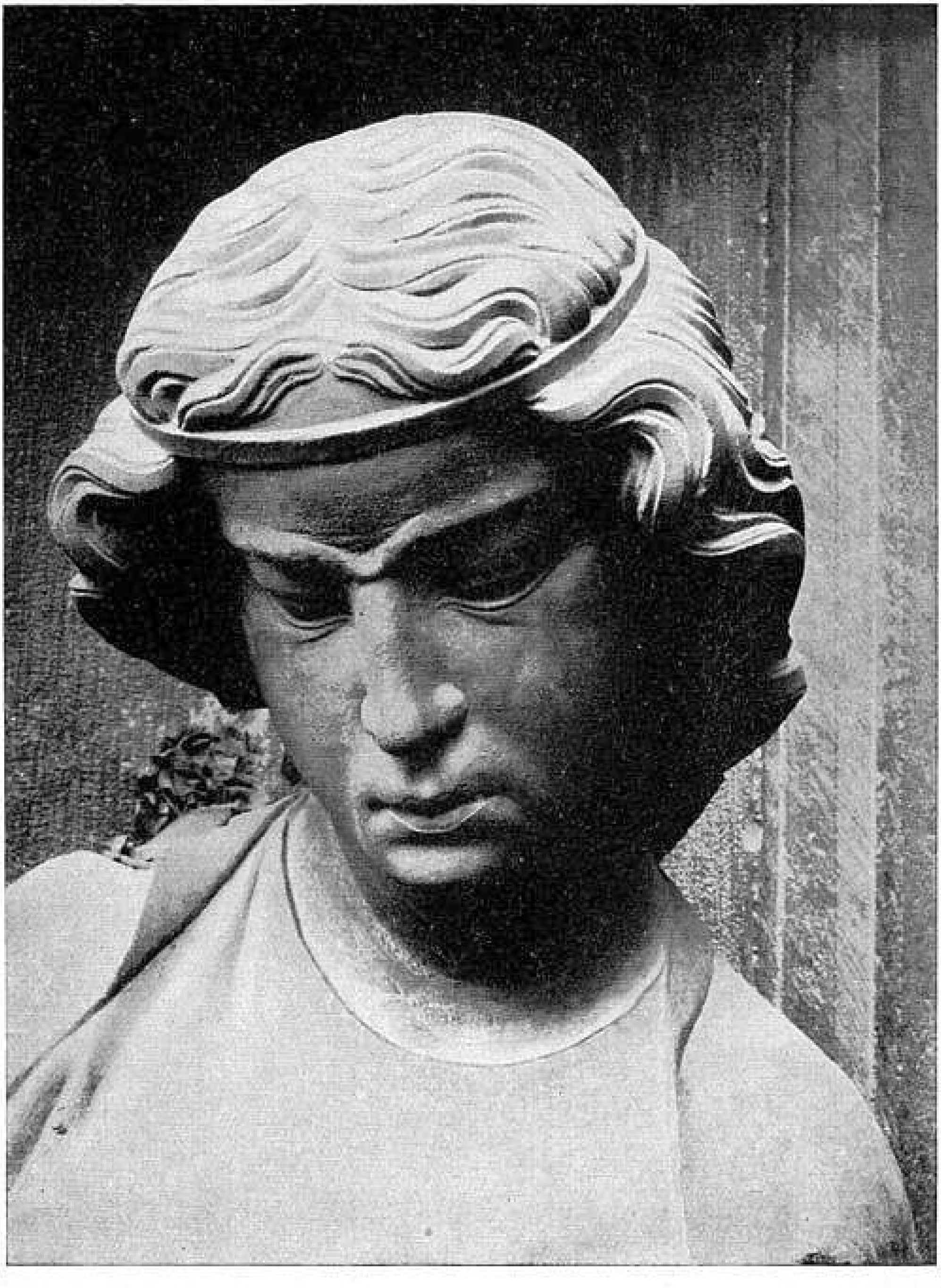


Tugenden, die Laster besiegend.
(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)

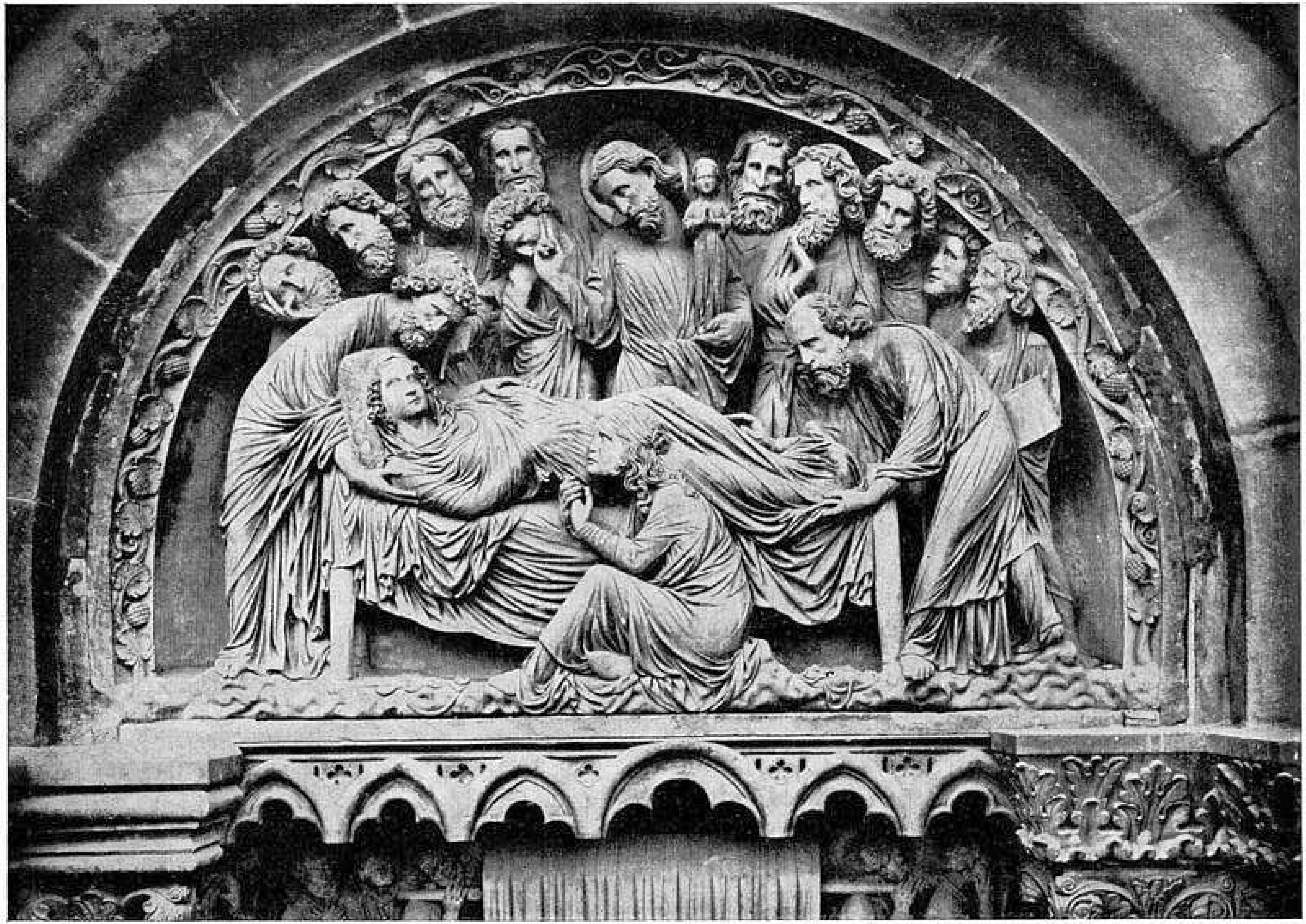


Fürst der Welt mit den törichten Jungfrauen.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)

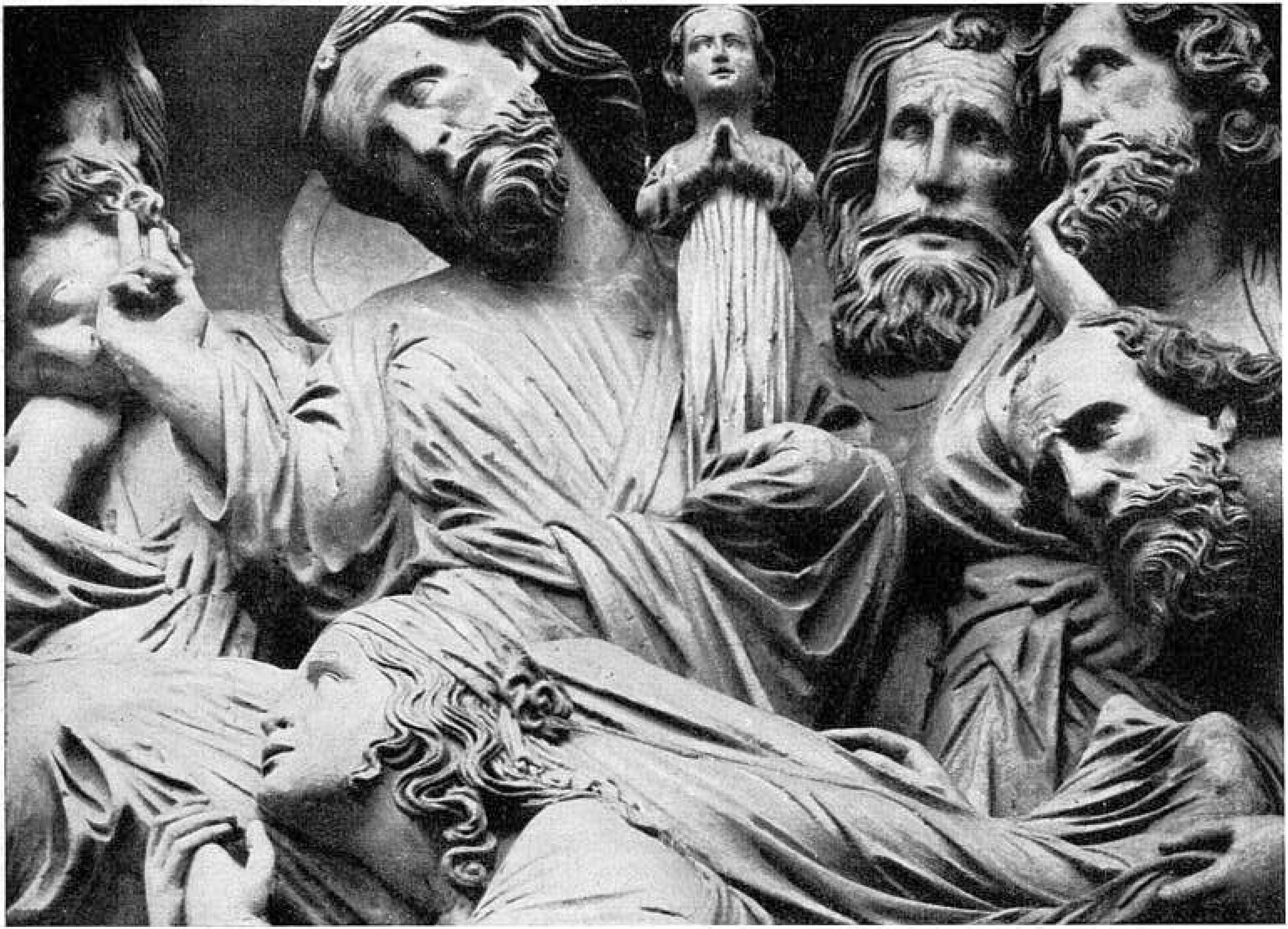


Kopf einer törichten Jungfrau.
(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)



Tod der Maria.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)



Tod der Maria. Teilaufnahme.

(Phot. von Herrn Pfarrer Stoehr, Schaffhausen bei Hochfelden.)

um zwei immer wiederkehrende Typen. Der eine, die streitbare Virago mit dem schmalen, scharf und edel geschnittenen Kopf, in der Verbindung von Geist und Tapferkeit sehr ähnlich der antiken Athene. Verkörperung eines weiblichen und jungfräulichen Kämpfertums — merkwürdig, daß die Phantasie der Völker immer wieder diesen Typus schuf, ohne ihn als naturwidrige Mißgeburt zu empfinden! Im Gegenteil: diese stolzen und klaren Köpfe am Straßburger Münster haben die gleiche Überzeugungskraft und innere Wahrheit wie die Athene.

Es gibt noch eine andere Idealgestalt als diese: das ist das durch seine fromme und heitere Lieblichkeit bezwingende Mädchen. Neben der streitbaren gibt es eine heitere und sanfte Jugend. Daß das mittelalterliche christliche Lebensideal dieser Erscheinung noch so viel von ihrer natürlichen Grazie und ihrem weltlichen Reiz gelassen hat, zeigt die starke Freude der Zeit an schönem Menschentum.

Das Straßburger Münster hat außer diesen Gruppen noch eine einzelne Mädchengestalt, die ihre schönste, wahrste und rührendste ist.

Im Bogenfeld des Südportals am Querschiff ist der Tod Mariä dargestellt, ein Werk, in dem griechisch beeinflußte Formgebung mit ganz deutschem Gefühl sich zu einziger Zartheit der Stimmung verbindet. Vor dem Sterbelager kauert ein junges Mädchen auf dem Boden. In ihrer Haltung — für die es ein Vorbild in der Antike nicht gibt — sind zutrauliche Zärtlichkeit, schwärmerische Verehrung und stürmische Trauer so jung und unmittelbar ausgedrückt, daß sie wie der Eros selbst ist, der immer wieder durch die Jahrhunderte Mädchenherzen für edles Frauentum verehrend entflammte. Die unbekümmerte Natürlichkeit des Gefühls, das sie sich an dieses Sterbelager schmiegen läßt, ist ebenso ergreifend wie die biegsame Anmut und elastische Kraft dieser jungen Gestalt, wie sie aus ihrer Stellung selbst spricht. Wie eindringlich ist in der Haltung ihres Kopfes und ihrer Hände der Sturm ihrer Gefühle ausgedrückt: die leidenschaftliche Hoffnung, doch vielleicht noch einen letzten Blick des schönen, sich verklärenden Antlitzes zu gewinnen, und das Überwältigtwerden von der Gewißheit eines erhabenen, ihr und ihrer verzweifelten Zärtlichkeit entrückten Vorgangs. Wie sie — neben all den bedeutenden und weisen Männerköpfen und ihrer verhalteneren und bewußteren Trauer eine Nebenfigur und doch die Mitte des Bildes, — ganz heiß von Schmerz und Andacht, gerade unter dem Haupte Jesu sitzt, den sie nicht sieht, ist sie wie Psyche, wie die minnende Seele der Mechthild von Magdeburg

„Wäre die ganze Welt mein
und wäre sie von Golde rein,
und sollte ich hie nach Wunsche ewiglich sein
die alleredelste, die allerschöneste,
die allerreicheste Kaiserin sein,
das wäre mir immer zuwider, —
also viel gern
sehe ich Jesum Christum, meinen lieben Herrn,
in seiner himmlischen Ehre!"

Ekklesia.

Die beiden Frauen an dem Doppelportal des südlichen Querschiffs des Straßburger Münsters haben in der Reihe der mittelalterlichen Frauengestalten einen eigenen Stil, ja ein besonderes Wesen. Ihre eigentümliche schmale Schlankheit mit den merkwürdig herausgepreßten Hüften ist nur der zunächst am stärksten in die Augen fallende Zug dieser Besonderheit, der sie aber keineswegs erschöpft.

Sie sind künstlicher und abstrakter als die anderen. Sie sind ja auch allegorische Gestalten, nicht Personen, deren lebendiges Dasein die Volksphantasie erfüllt und die dem Bildhauer mit dem Atem ihres menschlichen Lebens und Leidens nahe gewesen sind. Aber es ist nicht dieser allegorische Charakter allein die Ursache, die diese beiden Gestalten zu geistigeren Wesen macht als die Bamberger und Naumburger. Es steckt eine andere Art Kultur in ihnen. Die elementaren Urstoffe des Lebens sind in ihnen verdünnt, sie sind Wesen einer anderen Zone. Das Herzhafte, Warmblütige, menschlich Volle der Naumburger Frauen oder der Bamberger Maria fehlt ihnen. Der Künstler, der sie schuf, war zweifellos geführt und bestimmt durch die Vorstellung, daß er einen geistigen Vorgang darstellte. Mehr unbewußt als bewußt hat er darum die menschliche Gestalt, die dies ausdrücken sollte, nach einer bestimmten Richtung idealisiert. Er stellt sie sozusagen in die dünnste, reinste Luft, in der leisere Schwingungen noch hörbar oder sichtbar werden. Alles, Gewand, Leib und Gesicht ist um einige Grade feiner, das Gewand und seine Falten dünn wie Schleier, die Körper wie feine Halme, die Züge wie Windhauch über Wellen. Immer aber, im Unterschied zu späterer asketischer Auslöschung des Leibes, ist es noch der Leib selbst, der, als Ganzes, Träger des seelischen Vorgangs und Instrument des Ausdrucks bleibt. Weder naturwahre, noch vernichtete, aber ganz durchgeistigte Körperlichkeit ist das Charakteristische dieser Figuren. In dem Augenblick, in dem die neue Welle leidenschaftlicher Weltentsagung den Körper wieder verstößt, zeigt er sich hier als vollkommenes Werkzeug erhabenen geistigen Lebens.

So werden Ekklesia und Synagoge zugleich ein Zeugnis für die Richtung, in der der Künstler die Veredlung der weiblichen Gestalt suchte — und damit Vorbilder deutscher Formung.

Es liegt nahe, die Ekklesia einer antiken Athene zu vergleichen. Sie hält den Kreuzesstab wie Minerva die Lanze. Aber — man denke etwa an die Athene Lemnia des Phidias — der in sich ruhenden eigengesetzlichen Körperlichkeit der antiken Göttin ist die Lanze nur Attribut, der Kreuzesstab aber ist der Ekklesia Halt und Richtung ihrer triumphalen Haltung. Der Sinn ihres Leibes bestimmt sich von daher; er ist nichts als eine Bewegung, nichts Seiendes, sondern nur Ausdruck: die Sprache des Kreuzes. Ihr Aufgerichtetsein, das Zurücklehnen des Oberkörpers zum Kreuz hin, das so lebendig durch die scharf herausgewölbte Hüfte betont und zugleich in seiner Richtung aufgehoben und in die frohlockende Gestrecktheit ihrer Gestalt zurückgeführt wird, diese ganze Bewegung, übersteigert durch die der Natur trotzende Länge, aus dem Wellengekräusel der Falten über dem Sockel aufschießend



Ekklesia.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)



Kopf der Ekklesia.

(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)

wie ein Strahl, löst das, was von Körperlichkeit unter dem Gewande ist, in reine Kraft auf. Daß im Körper das Letzte nicht Materie, sondern seelische Gespanntheit und Bewegtheit ist, diese Rückwirkung der christlichen Geistigkeit auch auf die Begriffe von *körperlichem* Adel ist in diesen beiden Frauenbildern besonders greifbar. Es kommt nicht auf die *Formung* des Gliedes an, sondern auf seine Biegsamkeit, seine Dynamik.

Übrigens ist das Gesicht der Ekklesia leer und kalt. Hier sind die Grenzen der Darstellbarkeit eines abstrakten Triumphes — zumal in einem weiblichen Gesicht. Der Mund ist lebendig, noch zum Sprechen geöffnet und von einem Lächeln des Sieges umspielt. Aber die Erhabenheit des Gehaltes, den diese Gestalt verkörpern sollte, schloß den Ausdruck der ehrfürchtigen, warmen Innerlichkeit aus, der sonst den frommen Menschen bezeichnet. Und es ist nichts menschlich Erlebbares, das dem Künstler zu Hilfe kommt — nichts ewig Menschliches wie Seligkeit, Schmerz und Mystik der Mutter, die das Marienbild immer so mit seelischer Fülle durchflutet.

Synagoge.

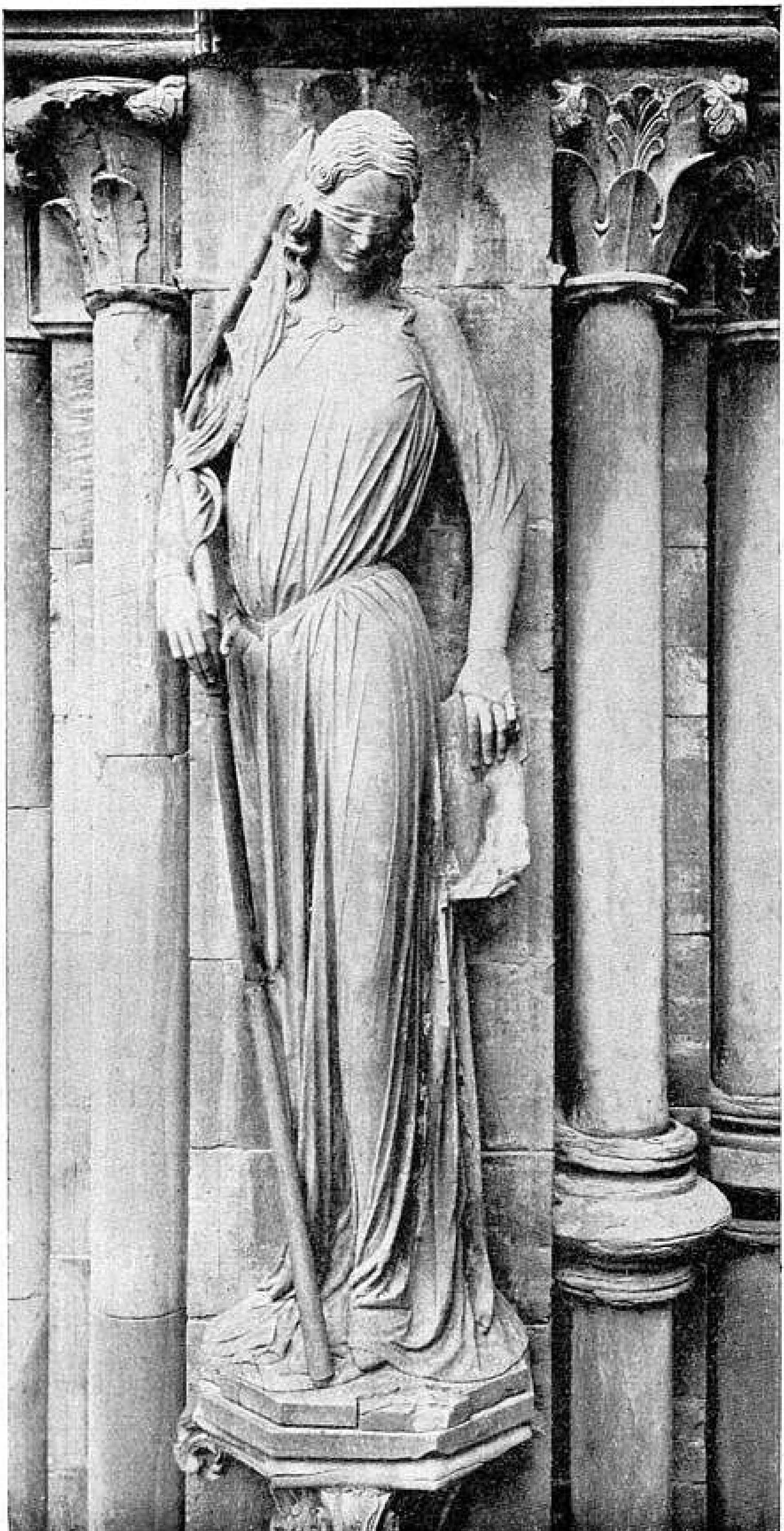
In einer der zahlreichen kunstwissenschaftlichen Darstellungen der mittelalterlichen Plastik wird einmal gesagt, daß die deutsche Kunst fruchtbarer und größer sei in der Darstellung des Werdens oder des Untergehens als des in seiner vollen Gegenwart ruhenden Seins. Diese Voll-Endung des Momentes, die das Wesen der antiken Kunst ist, kennt die deutsche nicht. Wie die Sybille oder der Bamberger Reiter von der Unendlichkeit der Zukunft umweht sind, so die Synagoge von der Unendlichkeit der Vergangenheit. Das Bewußtsein, daß der lebendige Augenblick nur eine Schwelle ist zwischen zwei Unendlichkeiten, deren Leben er geheimnisvoll umschließt, ist nordischer Religiosität eigentümlich. Das Mitleben des Unabsehbaren, was diesseits und jenseits des Tages liegt, das mystische Woher? und Wohin? der Erscheinungen bewegt die germanische Seele am tiefsten. Und das undurchdringliche Geheimnis dieses Herankommens und Zurücksinkens der Begebenheiten macht sie erschauern.

In der Synagoge ist diese Essenz selbst der germanischen Religiosität — „das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil" — Gestalt geworden. Dieses Frauenbild ist Ausdruck des ewigen: Warum? und der ehrfürchtigen Ergebung in das Rätsel des Daseins — die beiden immer wiederholten Takte des religiösen Rhythmus. Unfaßliche Verkettung von Schicksal blendet sie angesichts des aufgehenden Heils. Es ist eine Leistung aus tiefstem Verstehen der religiösen Daseinsfrage, daß der Künstler die Verstoßene mit dem höchsten und rührendsten Adel ausstattet. Zugleich bekundet er damit die Verinnerlichung der heldischen Vorstellung — daß in der geheimnisvollen Verkettung der Schicksale die äußere Niederlage nicht Beweis geringeren Wertes ist. Das ist ja doch die — schwer verständliche — Lehre, die das Christentum dem wehrhaften Naturvolk erschloß: daß der Besiegte, der Untergehende der Größere sein kann.

Die Synagoge ist im Grunde nicht ein Bekenntnis zum Judentum, sondern zu dieser neuen und die Seele seltsam bewegenden christlichen Idee. Nicht in all den herzzerreißenden Kreuzigungen und Mitleid fordernden Leidensbildern, sondern in diesem Bilde des im Untergang behaupteten Adels erscheint diese ganz neue, dem natürlichen Menschen verschlossene Dimension geistigen Wertes erst voll begriffen.

Wenn der Triumph des Sieges in einer weiblichen Gestalt christlichen Typus schwer dargestellt werden kann, so mußte die Aufgabe, ein Symbol für die Tragik des gottgewollten Falls aus einstiger Erwählung zu schaffen, in ihrer seelischen Fülle den geheimen und vornehmsten Zauber weiblichen Wesens hervorlocken.

Auch sie eine Königin — ihre Krone lag einst, einer Überlieferung zufolge, zerbrochen zu ihren Füßen —, der Siegerin ebenbürtig an Adel schlanken Wuchses. Noch um einen Zug zarter als sie, aber doch in jeder Linie ihre Schwester. Erstaunlich, wie die plastisch fast gleichen Mittel den entgegengesetzten mimischen Ausdruck vermitteln. So die Ausbuchtung der Hüfte, bei der Ekklesia ein fast unsympathisch aufdringlicher Ausdruck des Selbstbewußtseins, bei der Synagoge der Gebrochenheit und tiefen Resignation. Das statuarische Wunder der Gestalt ist, wie der Stolz



Synagoge.
(Aus Dehio, Straßburger Münster,
Piper & Co., München.)



Kopf der Synagoge.
(Aus Dehio, Straßburger Münster, Piper & Co., München.)

gewahrt ist, trotzdem ihre Bewegung die Linie des zerbrochenen Lanzenschaftes wiederholt. Erreicht ist das durch den wunderbar geraden und schlanken Aufstieg des Beins, das nackter unter dem Stoff hervortritt als die Glieder der Ekklesia — hier im Gegensatz zu dem schräg gestellten geknickten Lanzenschaft. Der Bildhauer verlegt den ganzen Ausdruck der Zerbrochenheit ausschließlich in den Oberkörper, dessen Traurigkeit nur das Gewand nach unten hin weitergibt, als überströme sie die stolze Straffheit der Glieder. Während das Faltengekräusel die Füße der Ekklesia gleichmäßig und üppig wie ein Teppich umgibt, rieseln die zarten Falten über das Bein der Synagoge in der Fortsetzung der Knickungsbewegung über der Hüfte, lassen sie nackter, entblößter und weniger beschützt und von äußerer Würde umhüllt erscheinen.

Wunderbar zart ist auch die Schlaffheit der feinen und doch festen Hände ausgedrückt, die das Symbol ihres Glaubens, entmutigt zwar, aber doch treu halten. Einmal trug sie die Gesetzestafeln wie die Ekklesia den Kelch, aufrecht an die Brust gedrückt, man sieht förmlich die traurige Bewegung, bei der die Tafel umschlug und der Arm sich vom Herzen löste.

Der Kopf ist das Zarteste, was mittelalterliche Kunst an Frauentypen geschaffen hat. Die weiche Beugung des Nackens, die blumenhafte Linie zum Kinn hinauf, dies zarte Kinn selbst, die Durchsichtigkeit der Lider unter der durchsichtigen Binde, die klassisch strenge Schönheit des Nasenrückens in seiner Verbindung mit der Stirn, die gegenüber der kühlen und fast männlichen Intellektualität der Ekklesia etwas so Mädchenhaftes hat (vielleicht durch das fallende Haar) — das alles hebt diesen Kopf unter den anderen als etwas ganz andersartiges hervor. Alle anderen Frauenbilder sind kräftiger, natürlicher, wuchtiger — man kann sagen barbarischer in Schnitt und Haltung.

Die Synagoge ist ein Spätling der klassischen Zeit — aber noch durchdrungen von lebendigem und sinnlichem plastischen Gefühl und zugleich den tiefsten geistigen Gehalt des Mittelalters zu einem vollen und dennoch merkwürdig beherrschten und formbewußten Ausdruck sammelnd.

Ein junger deutscher Dichter, der im Anfang des Weltkrieges fiel, hat ihren Sinn noch einmal ausgesprochen, ehe wir sie verloren. Das letzte Gedicht der 1914 erschienenen Sammlung von Ernst Stadler ist ihr gewidmet:

Gratia divinae pietatis adesto Savinae
De petra dura perquam sum facta figura.

(Alte Inschrift am Straßburger Münster.)

Zuletzt, da alles Werk verrichtet, meinen Gott zu loben,
hat meine Hand die beiden Frauenbilder aus dem Stein gehoben.
Die eine aufgerichtet, frei und unerschrocken —
ihr Blick ist Sieg, ihr Schreiten glänzt Frohlocken.
Zu zeigen, wie sie freudig über allem Erdenmühsal throne,
gab ich ihr Kelch und Kreuzesfahne und die Krone.
Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben

hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben.
Und was ich in mir trug an Stille, sanfter Trauer und demütigem Verlangen,
hab ich sehnsüchtig über ihren Kinderleib gehangen:
die schlanken Hüften ausgebuchtet, die der lockere Gürtel hält,
die Hügel ihrer Brüste zärtlich aus dem Linnen ausgewellt,
ließ ihre Haare über Schultern hin wie einen blonden Regen fließen
liebkoste ihre Hände, die das alte Buch und den zerknickten Schaft umschließen,
gab ihren schlaffen Armen die gebeugte Schwermut gelber Weizenfelder, die in Julisonne schwellen.
Dem Wandel ihrer Füße die Musik von Orgeln, die an Sonntagen aus Kirchentüren quellen.
Die süßen Augen mußten eine Binde tragen,
daß rührender durch dünne Seide wehe ihrer Wimpern Schlagen.
Und Lieblichkeit der Glieder, die ihr weiches Hemd erfüllt,
hab ich mit Demut ganz und gar umhüllt,
daß wunderbar in Gottes Brudernähe
von Niedrigkeit umglänzt, ihr reines Bildnis stehe.

Übertragung der eingefügten mittelhochdeutschen Strophen.

(Die Stellen sind wörtlich ohne Rücksicht auf Reim und Rhythmus übersetzt.)

Zu Seite 5.

Aller Würde Schöpferin
das seid Ihr fürwahr Frau Maße.

*

Zu Seite 7.

Da hinein hatte die Schöne geschlagen
den Daumen von ihrer linken Hand,
die Rechte hatte sie gewandt
hernieder, da, Ihr wisset wohl,
man den Mantel schließen soll
und faßte ihn höfisch zusammen
mit ihren zwei Fingern.

*

Roter Mund, wie schlimm du bist,
laß dein Lachen sein
schäme dich, daß du mich auslachst
nach dem Schaden mein.

*

Mich entzündet ihrer lichten Augen Schein
wie das Feuer mit dem dürren Zunder tut.

*

Um den Preis
daß ich wäre ihr süßer Freund
mit Diensten diesen Maien.

*

Zu Seite 11.

Es stand eine Frau alleine
und spähte über die Heide
und spähte nach ihrer Liebe,
da sah sie Falken fliegen.
O Falke du, wie wohl dir ist,
du fliegst, wohin dir lieb ist . . .

*

Zu Seite 16.

Wer hilft mir, daß ich den erfasse,
nach dem mein Herze sich zersehnt?

Kroll's Buchdruckerei
Berlin S 14
Sebastianstraße 76